

مدخل إلى الصورة والسينما

الدكتور لؤي الزعبي



ISSN: 2617-989X



Books & Refrences

مدخل إلى الصورة والسينما

الدكتور لؤي الزعبي

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية ٢٠٢٠

Introduction to Image and Cinema

Loay Alziebi

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

Syrian Arab Republic, 2020

الفهرس

الوحدة التعليمية الأولى ماهية الصورة

تعريف الصورة

الصورة في اللاتينية هي من **imago, imaginis** وتعني أخذ مكان شيء ما qui signifie qui prend la place de حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل effigie أو simulacre.

"تمتد الصورة image إذن بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة والتي تشير إلى التشابه أو المحاكاة والتي ترجمت إلى imago في اللاتينية ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثل للأفكار والنشاطات في الغرب.

أما في اللغة العربية فتعني كلمة صورة هيئة الفعل أو الأمر وصفته ومن معانيها أيضاً كما جاء في لسان العرب وتصورت الشيء توهمت صورته"(1)

فالصورة "هي الشكل والهيئة والحقيقة، وقد تستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى صفته، ومن أسماء الله الحسنى "المصور" الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها خاصته وهيئته منفردة".(2)

وفي قاموس "**روبير**" ROBERT تعرّف بأنّها: إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء.

ويعرفها أفلاطون – بدءا– بأنّها «تلك الظلال، أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع وتضيء، وكل نموذج من هذا الجنس »(3).

"لقد كانت الصورة هي أول شيء لجأ إليه الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه وعن أفكاره، بدليل أن أول الحروف الهجائية في اللغة الإنسانية الأولى اتخذت شكل الأشياء والطيور والحيوانات المحيطة بالإنسان الأول مثلما حدث في اللغة الهيروغليفية وغيرها من لغات الشرق القديم."(4)

"الرسم والكتابة استخدمها القدماء كوسيلة لتسجيل ما مر بهم من أحداث، وهو ما دفع بالمصريين القدماء إلى استخدام هذه الوسائل في الكتابة والرسم على جدران كهوفهم ومعابدهم القديمة، وبقيت هذه الصور والكتابات والمنحوتات إلى يومنا الحاضر خير دلالة على تلك الحضارة العظيمة "(5)

"ومعروف بأن قبل اختراع الصورة الفوتوغرافية كان الفنانون هم الذين يقومون بعمل التصوير اليدوي وذلك بالانتقال إلى مكان الحادث أو الخبر ورسم صور تخطيطية له، ثم تنقل إلى الخشب الذي يعد للحفر ثم الطبع وعرفت الصحف تلك الطريقة في القرن الماضي حيث كانت الصور على شكل خطوط تحفر في كتل خشبية ثم تغمس في الحبر وتضغط على الصفحات إلى جانب المتن أو النص.

وهذا ما كان يحدث في طباعة الكتب منذ اختراع آلة الطباعة في القرن الخامس. لكن من الواضح أن هذه الطريقة بطيئة وعقيمة ".[6]

وحتى أوائل القرن الثامن عشر كانت الصورة وما تزال ترسم يدوياً بالقلم أو بالفرشاة على الورق وعلى الحوائط وألواح الخشب أو القماش أو غيرها من المسطحات.

واستمر الإنسان باستخدام الصور في التعبير حتى ظهر فنانون عمالقة تميزوا بقدرات ومهارات فائقة على التعبير بالصورة رسماً باليد فكانت تؤدي ثلاث وظائف أساسية:

"أولاً– تسجيل مظاهر الحياة وظواهرها.

ثانياً– التعبير عن الإحساسات والمعتقدات التي لم يختبرها الإنسان في واقعه المادي لكنه تصورها.

ثالثاً– توضيح معاني الكلمات، خاصة الجديدة على السامع أو القارئ"[7].

مفهوم الصورة

إن استراق لحظة من الزمن والاحتفاظ بها بعيداً عن مرور الوقت، وخلق عوالم إبداعية تعبيرية من حضور اللون وغيابه، إلى جنب تحنيط الضوء وحبسه إلى اللانهاية، كلّها إطارات انتفت عنها صفة الاستحالة مع ولادة الصورة التي تحكي في ثناياها ليس عن إحداثياتها فقط، بل عن أبعاد الضوء وزوايا الكاميرا مشكّلة لغة خاصة بها، ذات إشارات ورموز "بصرية" صرفة.

من الثابت، أن الإغريق تعرّفوا على المبادئ الأساسية لصناعة هذه اللغة المرئية، التي لا تخرج مضامينها على دلالات النسخ أو المحاكاة أو إعادة الإنتاج، مع العلم أن الفراعنة خلدوا، من قبلهم بمئات السنين، ذكراهم برسوم على جدران الكهوف وأوراق البردي. ويرى البعض أن الصورة موجودة تقريباً منذ بداية وعي الإنسان بنفسه وبالكون. فمعنى "كلمة صورة (image) التي تمتد بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة (icon)، لا يتجاوز حدود التشابه والمحاكاة، هذه الحدود التي ترجمها اللاتينيون إلى (imago) والانكليز فيما بعد إلى (image)"[8].

إن الصورة، بمعنى أدق، "هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل"[9]. فعندما نفكر فنحن نستعمل صوراً ذهنية، ولا يمكن القيام بعملية التفكير بدون هذه الصور، ذلك أنها هي التي تدفعنا للتعبير عمّا هو غير موجود بشكل عيني، وكما يقول أرسطو: "التفكير مستحيل من دون صور". فمنذ أيام الإنسان البدائي، والصورة تقوم بالتعبير عن النفس والأفكار والمحيط من حوله.

إن الإنسان، ما يزال مستمراً في استخدام الصورة في التعبير بقدرات ومهارات فائقة، سواء من خلال التعبير رسماً باليد أو بالفرشاة، أو الاتخاذ منها وسيلة تعبيرية، وفي بعض الأحيان وسيلة وحيدة، عن الأفكار ووجهات النظر أو رؤى خاصة بحدث أو فكرة ما، كما يفعل كتّاب السيناريو والمخرجون.. بناءً على ما سبق، إن البحث عن مفهوم جامع مانع للصورة، في ضوء تعدد أنماطها وأنواعها، والتي منها على سبيل المثال لا الحصر: الصورة الثابتة، المتحركة، الصورة الشعرية، الصورة الرقمية، الصورة الخطية، والصورة الذهنية، ليس بالمحال، خصوصاً مع تعاظم دور الإعلام الجديد الذي مكّن كلاً منها، الاستفراد بخصائص دلالية معينة "*تُغني الواحدة منها عن ألف كلمة*" كما يقول المثل الصيني الشائع.

تاريخ الصور الفوتوغرافية

"يرجع تاريخ الصور الفوتوغرافية باستخدام الضوء إلى عهد قدماء الإغريق، فقد وصف الفيلسوف "أرسطو" الموجات الضوئية وكيفية تحولها عند مرورها عبر فتحة صغيرة"[10]

"وفي قرون لاحقة عكف العالم العربي الحسن بن الهيثم على تحقيق حلم إنتاج الصورة حين جرّب انعكاس الضوء بالصور المقولبة داخل صندوق مظلم"[11]

"ويسجل التاريخ تطبيقاً لهذا المبدأ في العصور الوسطى عندما استخدم "فرانسيس بيكون" غرفة مظلمة بها فتحة صغيرة تسمح بدخول الضوء من الخارج وعكس صورة على الجدار المقابل، وقد أسميت هذه التجربة بـ (الحجرة المظلمة)"[12]

قصة الحجرة المظلمة

"**كلنا نعرف قصة الحجرة المظلمة** مكتبة تاريخ التصوير الضوئي, تاريخ السينما حيث يسرد ذلك الحدث الذي وقع في فلورنسا (في القرن السادس عشر) وعلى التحديد عام 1588, عندما دخل الرسام (**جوفاني باتيستا ديلا بورتا**) حجرته وكانت مغلقة تماماً لكن ما إن فتح الباب حتى وجد نفسه أمام ظاهرة مذهلة على الجدار المواجهة للنافذة ارتسمت صورة حقيقية لما في الحديقة من شجر وجزء من سور وجدار إلا أن ما شاهده "**ديلا بورتا**" هو أنه رغم أن الألوان هي هي والحجوم هي هي فالصورة المنعكسة على الجدار كانت مقلوبة, فما تفسير ذلك؟

بدأ (**ديلا بورتا**) بسؤال عن سبب تكوين الصورة بينما هناك رسامون من قبله اكتشفوا نفس ما اكتشف رسامنا الفلورانسي, لكنه بدل البحث عن القوانين المتحكمة في ظاهرة الانعكاس الضوئي اكتفوا

بالموقف البراجماتي, استخدموا خيماً سوداء تغلق تماماً ويعمل بأحد أطرافها ثقب صغير مماثل للثقب الذي نفذت منه الأشعة الساقطة على صور الأشجار لحديقة بيت الرسام (**ديلا بورتا**). من يومها أصبحت الخيام آلية لنقل صور الطبيعة كما هي, لأن الرسام يضع لوحة القماش المشدة على الخشب داخل الخيمة في مواجه الثقب وعندما تنعكس صورة المرئيات خارج الخيمة يمسك بفرشاة ويجريها فوق خطوط الصورة المنعكسة, ثم يعدل اللوحة بعد أن ينفش المنظر."[13]

"ويروى أن العديد من الفنانين بما فيهم (ليوناردو دافنشي) قد استخدموا فكرة الغرفة المظلمة لإسقاط صور داخل الغرفة حيث يقبع الفنان ويقوم برسم الخطوط حول الصورة، وتطورت إلى الكاميرا البدائية لاحقاً"[14]

العصر الأولي للفوتوغرافيا

إن ما شاهده " ديلا بورتا" من صورة مقلوبة منعكسة على الجدار دفعت الرسام الإيطالي (جاردانو) ليقول فيما بعد " أن الحجرة المظلمة التي انعكست منه الصورة المقلوبة يمكن تصغيرها لتصبح صندوقاً مغلقاً ينفذ عليه الضوء إلا من خلال ثقب وبعد ذلك فكر **(جاردانو)** ماذا لو وضعنا عدسة محدبة في مكان الثقب؟ وكان علم البصريات قد تطور في ذلك الوقت وكانت العدسات تستخدم في تكبير الكتابة في المخطوطات أو التفاصيل الموجودة على الخرائط"[15]

"لكن فضل تطوير هذه الفكرة يرجع إلى (جاردانو) الذي استخدم بدلاً من الفتحة التقليدية عدسة الوجهين ثم (دانيال باربارو) عام 1568"[16]

وبالرغم من الاستعمالات المتعددة للكاميرا الغامضة من قبل الفنانين لم يتمكنوا من التقاط صور دائمة، واستمر ذلك إلى أن اكتشف العالم الألماني (يوهان شولز) 1727 أملاح الفضة الحساسة للضوء، وكانت الطريقة التي استعملها "يوهان" غير ثابتة وعلى ذلك فإن الصور التي التقطها كانت بدائية ولم يتمكن من الاحتفاظ بها لمدة طويلة، وبعد التدقيق في هذه الطريقة اكتشف (كارل دبليو) بأن الصور المأخوذة على أملاح الفضة يمكن أن تحتفظ بها لمدة أطول إذا أضيفت إليها مادة الأمونيا، وكان التقدم في هذا المجال بطيئاً.

"وعندما بدأ التصوير الفوتوغرافي في عام 1772 كانت الصور تصنع من خليط من نترات الفضة والطباشير ومع السنين أدى التطور التكنيكي إلى طبع الصور على المعدن والزجاج، والورق، وشريط الفيلم."[17]

وفي العام 1822 أجرى الفرنسي جوزيف نيسيفور نايبس أول تجربة تصوير، وتم التقاط أول صورة فوتوغرافية في صيف العام 1827، من قبل ضابط متقاعد في الجيش الفرنسي، أطلق عليها (هيليوغراف) أي (صورة شمسية)، استغرق تظهيرها ثماني ساعات.[18] (أنظر الصورة رقم 1)



by Joseph Nicephore Niepce *First Permanent Photograph World's*

الصورة رقم (1)

هذه الصورة هي أول صورة تم التقاطها بالعالم للمصور Joseph Nicephore Niepce

"بعد ذلك بثلاث سنوات جاء رجل فرنسي آخر هو (لويس داجير)" [19] الذي رد على زميله بآلة أكثر تطوراً هي مطبعة "**داجير**" حيث قسم الحجرة المظلمة إلى قسمين:

1- قسم أمامي توضع فيه الحدقة ومكان وضع العدسة.

2- القسم الخلفي فمزود بزجاج مضفر وهو الأوسع ويسمح بذلك بنشر الأشعة التي حصرها الجزء الأمامي وتنزلق الأشعة على لوح حساس."[20]

و"الذي كان يحاول أيضاً إنتاج صور دائمة مستعملاً النحاس المغلف بالفضة والمعرَض لبخار اليود، كانت هذه الطريقة أسرع وتعطي نوعية إنتاج أفضل من تلك الطريقة التي استخدمها (جوزيف ن ايبس)، أصبحت هذه الطريقة التي سميت (داو جورتيب) معروفة في أوروبا وأمريكا واستعملت من قبل رسامي اللوحات ولم يمض وقت طويل حتى استعملت من قبل بعثات المكتشفين في تصوير المناظر الطبيعية والمناطق غير المكتشفة.

كان العيب الوحيد في الكاميرا هو إنتاج صورة واحدة فقط من النيجاتيف، ولم تكن هناك طريقة يمكن فيها إنتاج أكثر من صورة واحدة مثل إنتاج عدة طبقات من نفس النيجاتيف.[21]

عصر الفوتوغرافيا المتقدم

لم تبدأ الصورة من الناحية الواقعية إلا سنة 1839، حين سمع العالم عن شيء ما مهول. فقد اخترع لويس دا جير طريقة تحميض الصورة الثابتة الملساء على لوح فضي، استغرق تظهيرها نصف الساعة. وفي العام نفسه، أعلنت الأكاديمية العلمية الفرنسية هذا الاختراع العلمي، حيث اعتبر هذا العام تاريخاً لاكتشاف فن التصوير الطباعي. وفي العام التالي، اكتشف الإنجليزي وليام تالبوت آلية الحصول على صورة مثبّتة على ورق تصوير، وكان هذا الاكتشاف خطوة هامة باتجاه عملية الايجابي . سلبي (تصوير سلبي . نيجاتيف).[22]

وفي العام 1846 أقام الألماني كارل تسايس في مدينة (إيانا) أول مصنع للبصريات وتكنولوجيا التصوير.[23]

"ومع أن التاريخ سجل لـ (هانيبال جودوين) عظمة اختراعه لفيلم السيليلويد؛ إلا أن (جورج إيستمان) – مؤسس شركة إيستمان كوداك – سيبقى بارزاً كأعظم مؤثر على التصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية، وكان ذلك في عام 1877 عندما بدأ إيستمان اهتمامه بالتصوير، واكتشف بأن جزأً من هذه الحرفة ذو طابع كيميائي، وآخر ذو طابع فني، وثالث ميكانيكي، وبدأ إيستمان الذي كان في ذلك الوقت يعمل في بنك (روشيستر) بإجراء التجارب على تصنيع "صفائح جافة" وقد اخترع لهذا الغرض آلة خاصة، ثم افتتح مكاناً لبدء أعماله في تصنيع الصفائح الجافة، وافتتحت شركة إيستمان للصفائح الجافة أعمالها في كانون الثاني 1881. بعد ذلك بثلاث سنين أعلن إيستمان عن اختراعه لفائف الفيلم الملفوف (Roll Adapter)[24] مع مجموعة من الاسطوانات التي تتحكم فيه والتي تتناسب مع أي كاميرا تستعمل الصفائح الجافة، وفي عام 1888 قدم إيستمان الكاميرا الخفيفة القابلة للعمل لقاء 25 دولاراً، وتستطيع أن تحمل مائة صورة ".[25]

"وفي سنة 1895 بدأ تاريخ جديد للصورة، مع ظهور أول صورة متحركة، أطلق عليها ريجيس دوبريه الصورة السائلة. وكان المصوّر ادوارد موي بريدج (1830–1904) البريطاني الأصل قد تم اختياره من قبل حاكم كاليفورنيا لالتقاط صور متحركة لسباق الخيل المفضل، حيث تم اللقاء مع توماس

أديسون (1847-1931) مخترع الفونوغراف، وقد تأثر بريدج به، فاخترع فيما بعد (زوبراكسكوب)، والذي مهّد في وقت لاحق لإنتاج أفلام سينمائية بوتيرة متسارعة.


Photograph by Wilhelm Roentgen Courtesy General Electric Co.

الصورة رقم (3)

أول صورة طبقية ليد بشرية سنة 1896

تعتبر هذه الصورة هي أول صورة طبقية لجسم الإنسان وقد شكلت ثورة في عالم الطب والفيزياء.
أخذ هذه الصورة البروفيسور الألماني ويليام كونراد رونتجن عندما كان يقوم بمجموعة من الأبحاث على مادة في أنبوب فلاحظ القليل من مادة الباريوم تصدر ضوء نيون مشع فقام عندها بوضع صفيحة من المعدن خلف يد زوجته (يظهر خاتم الزواج في الصورة) وقام بالتقاط أول صورة طبقية ليد بشرية.
ورونتجن هو أول من نال جائزة نوبل للفيزياء سنة 1901. هذا الإنجاز يعتبر الأول الذي سمح للأطباء بالنظر داخل جسم الإنسان دون الحاجة إلى الجراحة.

في 9 أكتوبر سنة 1934 تمكّن مصوّر فرنسي من التقاط صورة أحد الوطنيين وهو يطلق الرصاص على الملك اسكندر ملك يوغسلافيا في مرسيليا، فأدى إلى مقلته ومقتل رئيس الجمهورية الفرنسية، ثم بعث رجل الكاميرا بالصورة من مرسيليا إلى باريس، واستطاع القراء أن يشاهدوا الصورة في شوارع باريس على الصفحة الأولى بعد 43 دقيقة من مصرع الملك. وكان هذا الرقم القياسي في سرعة التقاط الصورة وتحميض الفيلم وطبعه وبثّه بالتلفون ثم تحويل الصورة إلى كليشيه وطبعها في الجريدة، هي حالة فريدة من نوعها حينذاك.

على أن تلك القصة رغم كونها مازالت تحتفظ بقدر كبير من الإثارة، ولكن ثورة الاتصالات الكبرى الحاصلة في العالم قللت كثيراً من ش أن تلك المغامرات النادرة بالوسائل البدائية، لكثرة البدائل التقنية المعقدة التي تقوم مقام طاقم كبير من الموظّفين.[26]

آلة التصوير "لايكا"

لعبت آلة التصوير الصغيرة "لايكا" دوراً هاماً في تطور فن التصوير، وكان مخترع هذه الآلة أوسكار بارناك من كبار الباحثين الألمان الذين أجروا بحوثا عميقة عن الميكروسكوبات. وقد عنى له أن يجري أبحاثا أخرى عن آلات التصوير الحديثة لاقتصاد الأفلام باستخدام أشرطة السينما المتبقية في عمل أفلام تصويرية بدلاً من الألواح الزجاجية التي كانت تستعمل في آلات التصوير الكبيرة. ثم توقفت أبحاث بارناك عدة سنوات أثناء الحرب العالمية الأولى واستؤنفت بعد الحرب إلى أن كللت بالنجاح الباهر سنة 1924، وأنتجت آلات التصوير من طراز "لايكا" على نطاق تجاري واسع سنة 1925. واستطاعت الصحافة أن تستغل هذه الآلة الحديثة أعظم استغلال لما تتوافر فيها من مميزات كثيرة؛ فهي صغيرة الحجم، خفيفة الوزن، سهلة الحمل والاستعمال.[27]

وقد بلغ طموح الباحثين إلى حد أنهم أرادوا الحصول على صور مجسمة ذات أبعاد ثلاثة ملونة بالألوان، وقد تحقق لهم ذلك سنة 1940، عندما اكتشف دوجلاس ونيك طريقة خاصة لمعالجة الفيلم بالعدسات المقعرة، بحيث تساعد على تصوير الموضوعات للحصول على نتائج مجسمة بأبعادها الثلاثة في الصور الملونة وغير الملونة. أما عن إمكانية التقاط الصور وتحميضها وطبعها في وقت واحد فهو اختراع يرجع إلى سنة 1947، عندما ابتكر إدوين لانت آلة تصوير تلتقط الصورة وتحمضها على ورق حساس خاص، وتعدها للطبع مباشرة عندما يضغط المصور على زناد معين يجعل سائل التحميض يغمر السالبية ثم ترسب الفضة المعدنية بعد ذلك على ورق خاص فتخرج الصورة مبتلة نوعا ما، حيث تجف بعد برهة وجيزة.[28]

التصوير من الجمالي إلى الإعلامي

"تطور فن التصوير من المرحلة الجمالية إلى المرحلة الإعلامية بين سنة 1925 وسنة 1935. وقد رأينا أن فن التصوير كان قد بدأ في الانتشار على نطاق واسع في مدينة باريس سنة 1839، عندما أخذ المصورون يلتقطون صوراً فنية جميلة على غرار اللوحات الزيتية أو المائية التي كانت معروفة منذ

العصور الوسطى، ويتضح ذلك بوجه خاص في المدرستين الكلاسيكية والرومانسية في فن التصوير. وفي عام 1940 بدأت مرحلة التصوير الفوتوغرافي التسجيلي والإخباري، بمعنى أنه ظهر لأول مرة فريق من المصورين الذين وجهوا عنايتهم إلى الموضوعات التسجيلية أكثر من الموضوعات الجمالية، وتعتبر هذه المدرسة الأخيرة نواة فن التصوير الصحفي."[29]

الصورة والثورة التقنية

"في العقد السادس من القرن العشرين حصل التحول الدراماتيكي في التقانة الإعلامية، مع انطلاق أول قمر صناعي من الولايات المتحدة في العام 1962، وكان يحتوي على شبكة اتصالات ضخمة عرفت باسم (Telestar)، يتجاوز إرساله حدود الولايات المتحدة ليغطي قارات العالم تقريباً، بعد إدخال جملة من التحسينات والتعديلات الفنية العام 1964.

الثورة التقنية العارمة في نظام الاتصالات ألغت الحاجة إلى القوى البشرية، وأطاحت العديد من وسائل الإعلام التقليدية، وأنماط العمل الإعلامي السائدة، وبات الاعتماد بدرجة أكبر على الكمبيوتر والأجهزة الالكترونية، ففي عام 1993 بدأ الحديث عن الكتاب الالكتروني الذي أضحى الآن حقيقة. ويخوض الكمبيوتر في الوقت الراهن حرباً ضروس في مجال إنتاج الصورة وتوزيعها، بعد أن أصبح بفضل تطوّر التكنولوجيا الصورية المسؤول عن انفجار صوري كوني، ويتجه إلى احتواء تكنولوجيا التلفزيون للاندماج في كمبيوتر مرئي، بما يبشر بثورة عارمة في مجال الصورة، تحقيقاً لفكرة (حضارة الصورة).[30]

وهكذا "بدأ الإنسان حياته بمنافسة حقيقية مع نفسه بتقديم الجديد والمفيد له أحياناً ليتم استخدامه في حياته اليومية, ويكون عاملاً مساعداً له على التغلب على مشاكل الحياة التي تصادفه ومنذ التفكير في اختراع التصوير الفوتوغرافي *الصورة الثابتة* كان عليه أن يتغلب على المصاعب التي تقابله بفكره وعقله ويقوم بتحريك هذه الصورة وجعلها متحركة ولكن بدون صوت إلى أن توصل إلى صناعة الشريط الذي يسجل عليه الصوت ويكون مصاحباً للصورة المتحركة حتى استطاع بعد ذلك أن يضع الصورة والصوت على شريط واحد ويتوج هذا في الأفلام السينمائية وبعد ذلك جاء ليتوج عصر الصورة بأشكالها المختلفة من الأبيض والأسود وصولاً إلى الصورة الملونة حتى اليوم في القرن الواحد والعشرين والصورة الرقمية."[31] (أنظر الصورة رقم 4)



الصورة رقم (4)

صورة رقمية

تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي الرقمي

"في 1987 شقت الصورة الفوتوغرافية الالكترونية طريقها إلى الصفحة الأولى في الصحف الأمريكية لتكتمل بذلك دائرة التكنولوجيا التي تم تطبيقها في الصحافة, وتتيح أنظمة التصوير الالكترونية عدداً من المزايا أهمها:

1 . يمكن للمصور إرسال الصور التي التقطها على الفور إلى صحيفته عبر خطوط التلفون العادية, وحتى في الأماكن المنعزلة, يمكن للمصور إرسال الصور بالتليفون المحمول أو تليفون الأقمار الصناعية.

2 . لن يصبح هناك وجود لمسح الصور الورقية أو الفيلمية على أجهزة المسح الضوئي لتحويلها إلى بيانات رقمية بل أصبحت العملية كلها تتم في شكل رقمي.

3 . يمكن الاستغناء عن استخدام الأفلام الحساسة والمواد الكيماوية لإظهار هذه الأفلام, وورق التصوير, والغرفة المظلمة التقليدية.

4 . إمكانية استقبال صور الخدمات السلكية ووكالات الأنباء ورؤيتها على الشاشة قبل طبعها.

5 . سوف يؤدي تخزين الصور على قرص إلى تكوين مكتبة للصور تصلح فيما بعد كأرشيف الكتروني للصور.

6 . الحصول على الصور من التلفزيون يمكن أن يقدم قدراً كبيراً من الصور الفوتوغرافية غير المتاحة من خلال أي مصدر آخر "[32]

الصورة والبث المباشر

يشكل اختراع آلة التصوير حدثاً عظيماً في حياة الإنسانية والمجتمعات، فقد أحدث انقلاباً مهماً في تاريخ الإعلام والاتصال. ففي فترة زمنية قصيرة نسبياً وبشكل مذهل باتت الصورة حديثُ كليّةُ الحضور وتعددت استخداماتها وأصبحت تتواجد في شتى المجالات: في الصحافة والسينما والتلفزيون والإعلانات، واحتلت الصورة مكانها بين الفنون بأنواعها وأدوات التعبير بمختلف أشكالها، وكان للتكنولوجيا الدور الأعظم والأهم في هذا التطور.

واليوم يزداد استخدام الصورة بكل أشكالها وأنواعها في عمليات البث المباشر التي افتتحته الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية، فيما يعتبر تجسيداً قوياً لازدهار وتقدم عصر الصورة.

وبطبيعة الحال فإن توظيف التكنولوجيا الحديثة في زمن الصورة لن يتوقف عند عصر البث المباشر حيث الصورة آتية مباشرةً إلى المتلقي. ومن المنطقي أن نقول أننا سوف نرى مستقبلاً وقريباً ما هو أسرع وأفضل لاسيما مع تطور منظومة الإعلام الجديد أو الإعلام الإلكتروني.

(2)- شاهد على الرابط التالي: Photography Timeline مجموعة من الصور التاريخية ذات الأهمية الخاصة... خصوصا لناشرتها مجلة الناشونال جيوغرافيك، تتدرج هذه الصور من أول صورة تم التقاطها بالعالم إلى أول صورة يتم التقاطها بواسطة المصيدة الفوتوغرافية الالكترونية:

http//www.photography.nationalgeographic.com

الخلاصة

- تطورت المفاهيم المتعلقة بالصورة عبر الوقت حتى أصبحنا نلاحظ حتمية العلاقة بين الاختراعات العلمية الصرفة واشتقاقاتها واستخداماتها في مجال الإعلام والاتصال (التصوير الصحفي، السينما، التصوير التلفزيوني...الخ). وقد مرّت الصورة بمراحل متعددة منتقلة من الرسوم إلى الصورة الثابتة إلى الصورة المتحركة وصولاً إلى الصورة الرقمية.

- هذه الثورة التكنولوجية الحاصلة في مجال التصوير والصورة كمدخلات أساسية انعكست على التطورات اللاحقة في مجال المواد السمعية البصرية.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. الصورة هي إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه كما عرفها:

1. أفلاطون
2. ليوناردو دافنشي
3. روبير
4. أرسطو

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثانياً. ظلت الصورة ترسم يدوياً بالقلم والفرشاة على الورق والحوائط حتى أوائل:

1. القرن الخامس عشر
2. القرن السادس عشر
3. القرن السابع عشر
4. القرن الثامن عشر

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. من الوظائف الأساسية لاستخدام الصور:

1. التعبير عن الإحساسات والمعتقدات التي لم يختبرها الإنسان
2. تسجيل مظاهر الحياة وظواهرها
3. توضيح معاني الكلمات
4. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. تاريخ الصور الفوتوغرافية باستخدام الضوء يرجع إلى عهد:

1. العرب
2. الفراعنة
3. الإغريق
4. الانكليز

الإجابة الصحيحة رقم 3

خامساً. تتيح أنظمة التصوير الالكتروني عدداً من المزايا:

1. يمكن للمصور إرسال الصور التي التقطها على الفور إلى صحيفته
2. إمكانية استقبال صور الخدمات اللاسلكية ووكالات الأنباء ورؤيتها على الشاشة قبل وضعها
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

سادساً. قصة الحجرة المظلمة التي وقعت في فلورنسا كانت عام:

1. 1588
2. 1568
3. 1578
4. 1558

الإجابة الصحيحة رقم 1

سابعاً. من ميزات آلة التصوير لايكا أنها:

1. تلتقط الصورة وتحمضها على ورق حساس
2. تعدها للطبع مباشرة عند الضغط على الزناد
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان

4. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثامناً. أول من استخدم عدسة الوجهين بدلاً من الفتحة التقليدية:

1. جاردانو
2. ليوناردو دافنشي
3. ديلا بورتا
4. يوهان شولز

الإجابة الصحيحة رقم 1

تاسعاً. تقسم الحجرة المظلمة إلى قسمين:

1. قسم أمامي مزود بزجاج مضفر
2. قسم خلفي توضع فيه الحدقة ومكان وضع العدسة
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 4

عاشراً. إن أعظم مؤثر على التصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية هو:

1. جورج ايستمان
2. هانيبال جودوين
3. وليام تالبوت
4. كارل تسايس

الإجابة الصحيحة رقم 1

المراجع

1- أحمد بدر، **عصر الصورة**، دار قباء، القاهرة،2000، ص35.

2- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009، ص13.

3- MARTINE JOLY, **introduction à l'analyse de l'image**, Nathan, 1993, Nathan/VUEF 2003, Paris, p. 8.

4- محمود علم الدين، **الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص17.

5- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص11.

6- حسنين شفيق، **التصوير الصحفي**، دار فكر وفن، القاهرة، 2009، ص 15-16.

7- محمود علم الدين، **الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام**، مرجع سابق، ص17.

8- شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة السلبيات والايجابيات**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد311، 2005، ص9.

9- صالح أبو إصبع وآخرون، **ثقافة الصورة في الإعلام والاتصال**، مجلة بحوث محكمة، جامعة فيلادلفيا، عمان، الطبعة الأولى، 2008، ص 64.

10- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

11- فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة.. التحدي والاستجابة، وعي الصورة.. صورة الوعي**، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر (ثقافة الصورة)، الأردن، عمّان، 24-26 نيسان، (إبريل).2007

12- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

13- منصور شاهين، **عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية**, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2006، ص 12.

14- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

15- منصور شاهين، **عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية**, مرجع سابق، ص 12.

16- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

17- منى الصبان، **فن المونتاج في الدراما التلفزيونية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 11.

18- فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة.. التحدي والاستجابة، وعي الصورة.. صورة الوعي**، مرجع سابق.

19- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

20- منصور شاهين، **عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية**, مرجع سابق، ص 12.

21- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

22- فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة.. التحدي والاستجابة، وعي الصورة.. صورة الوعي**، مرجع سابق.

23- المرجع السابق.

24- المقصود هنا فيلم السيليلويد.

25- نور الدين أحمد النادي وآخرون، **التصوير الفوتوغرافي**، مرجع سابق، ص 24.

26- فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة.. التحدي والاستجابة، وعي الصورة.. صورة الوعي**، مرجع سابق.

27- إبراهيم إمام، **دراسات في الفن الصحفي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص 279-278.

28- المرجع السابق، ص 279.

29- المرجع السابق، ص 293.

30- فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة.. التحدي والاستجابة، وعي الصورة.. صورة الوعي**، مرجع سابق.

31- منصور شاهين، **عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية**, مرجع سابق، ص 9.

32- شريف درويش اللبان، **تكنولوجيا النشر الصحفي, الاتجاهات الحديثة** , الدار المصرية اللبنانية، القاهرة, 2001, ص، 149 ومابعدها.

أنواع الصورة

تتعدد أنواع الصورة بتعدد موضوعاتها إلا أنها تشترك بكونها تحمل لغة مرئية، وسواءً جسدت إنتاجاً تخيلياً محضاً أم عبّرت عن واقع موجود أصلاً، فإن ما تثيره لا يكمن في وجودها بل فيما تحمله من أفكار وقيم وفيما تريد إبلاغه، وهذه الصورة نوعان:

- **صورة ثابتة:** اللوحة الفنية، الصورة الرسم، الرسم التوضيحي، والصورة الفوتوغرافية.
- **صورة متحركة:** كالشريط السينمائي، الصورة التلفزيونية، الرسوم المتحركة، وصورة الفيديو.

تُنتَج الصور إذاً بغرض تبليغ رسالة ما، تُنقل عبرها جملة من الأفكار تخاطب المتلقي. "فأثر الصورة يتوقف على مُستقبِلْ الرسالة الإعلامية، وقدرته على استيعاب مغزاها وفهم أبعادها والقدرة على تأويلها وفك رموزها بدقة. فهي عملية تتأثر بتجربته السابقة وخلفيته السابقة".[1]

وثمة أنواع أخرى للصورة: "الصورة البصرية وهي الملموسة للعيان، والصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية، حيث يتشكّل الوعي بالصورة، والصورة الذهنية وهي ليست حرفية أو مماثلة للصورة الحسية، بل بدرجة أعلى"[2]. ثم الصورة التي تشير إلى المؤسسات أو الأفراد أو الشعوب، وصور"عناصر الحلم والتخيل". أما "الصورة الإرتسامية فهي نوع من الصور الشبيهة بالإدراك، ثم صور الذاكرة التي تعد نوعاً من التفكير المألوف لنا في عمليات التفكير"[3]، وغيرها من الأنواع...الخ.

أ. أنواع الصور الإدراكية والعقلية:

"هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية أو الصور العقلية الداخلية أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج (...) **وفيما يلي أمثلة من هذه الصور:**

1- الصورة البصرية: وهي أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح ويشير هذه الاستخدام بشكل خاص إلى انعكاس موضوع ما، على مرآة أو على عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية ويجري الامتداد باستخدام السابق فتتحدث عن الصورة الشبكية.

2- الصورة الذهنية (التي في الدماغ): والتي هي في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان أن الصورة ليست مجرد صورة حرفية من الخبرة الأساسية وأن الصورة هنا لم يعد ينظر لها بالضرورة باعتبارها مجرد إعادة إنتاج لواقعة أو حادثة وهذه الصورة التي في الدماغ يبدو أنها قابلة للتكيف أو للتحكم.

4- الصورة التي تشير إلى الاتجاه العام: نحو بعض المؤسسات أو الأفراد مثل صورة الصينين في أذهان الشعوب الغربية وصورة الشرق في أذهان الغربيين والتي تمثلت في النزعة الاستشراقية بعيوبها المعروفة وهكذا المعنى من معاني الصور هو ما يرتبط بما يسمى الآن في الدراسات الاجتماعية والنقدية باسم صورة الذات وصورة الآخر، صورتي الذهنية عن النفس الفردية الجماعية وصورتي عن الآخر وصورته عني..

5- صورة الخيال: ويشير المصطلح إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه أو لا يمكن توجيهه بواسطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل للواقع وهو يرتبط بأحلام اليقظة ويفضل بعض الباحثين التمييز بين التخيّل وأحلام اليقظة باعتبار أن التخيّل له صفة لا شعورية غالباً وأن أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية.

6- الصورة الارتسامية: وهي نوع من الصور الشبيهة بالإدراك وهي تستمر فترة طويلة كما أنها لا تتطلب تركيز النظر أو الانتباه المكثف كي تتكون يمكن أن تحدث من خلال علاقتها بنمط معقد من التنبيه"[(4)]

ب. أنواع الصور المادية – المحسوسة:

وهي نوعان رئيسان **بحسب طريقة إنتاجها وتقسم إلى: الصور الثابتة والصور المتحركة، وهي التي تعنينا هنا.**

أولاً: الصور الثابتة:

تحتل الصورة المسماة "ثابتة" مجالاً أقل تحديداً من الصورة المتحركة رغم قدمها، والتسمية المعطاة لها مستمدة أساساً من تعارضها مع نظيرتها المتحركة، وهذا يعني الشيء الكثير: إن الثبوت لا يصبح

سمة مميزة إلا إذا كانت هناك في المقابل حركة. وهكذا فالصورة عبرت قرونا –حوالي الثلاثين– دون أن تُدرك باعتبارها مجموعة موحدة؛ وكان من الضروري انتظار اختراع السينما لتحصل، ظاهرياً على الأقل، على وحدة.(5)

والصورة الثابتة ثلاث أنواع هي:

1- الصورة الفوتوغرافية:

وهي الصورة التي تُلتقَط بواسطة آلة التصوير المعروفة – أي الكاميرا – وقد تكون صورة لشخص أو منظر طبيعي أو أي شيء يحويه الإنسان أو يستخدمه في حياته وقد تكون الصورة غير ذلك.

وكلمة فوتوغرافي مشتقة من اللغة اليونانية وتعني الكتابة بالضوء، وعليه فإن الضوء هو أساس عملية التصوير، كما أشرنا في بداية الفصل الأول، كما أنه عنصر رئيسي في الرؤية ومن هنا يأتي التشابه الكبير بين العين البشرية وآلة التصوير، كما ذكرنا سابقاً.

والصور الفوتوغرافية: تستخدم الكاميرات المختلفة لالتقاطها ويمكن أن تأخذ الصور الفوتوغرافية في الصحف أحد المضامين التالية:

1- صور إخبارية.

2- صور الموضوعات أو الأحداث الخفيفة، صور إخبارية ذات بُعد إنساني.

3- صور شخصية، صور تمثل شخصية ما تكون محور الموضوع (البورتريه).

4- صور جمالية وتعبيرية.

معيار قيمة الصورة الفوتوغرافية يتجلى في أربعة عناصر هي(6):

1 – المصور ومستوى احترافه التقني والمهني.

2 – جودة الصورة الفنية من نواحي الاستنساخ، الطباعة، السحب والحفاظ على خاصيات لونيها الأبيض والأسود، أو الصورة ذات اللون المائل للبني، والتي شاعت مدة من الزمان وحتى الصورة الملونة.

3 – موضوع الصورة وقيمته التوثيقية.

4 – مقاس الصورة ومدى بعدها المكاني.

وهذا النوع من الصور التي تعنينا دراستها في هذا المقرر، إضافة إلى الصورة الرقمية الثابتة والصورة المتحركة (صورة السينما والتلفزيون والفيديو).

2- الصور الخطية:

وهي تمثيل حر بالخطوط لفكرة ما من دون التقيّد بكل التفاصيل الموجودة إذ تركز على الخطوط الأساسية وتظهر بنسبها العادية.

وتستخدم الصحف الرسوم لأسباب عديدة أبرزها:

1- جذب انتباه القراء .

2- تقديم تصور مبالغ فيه للشخص المرسوم .

3- تركها قدرا من البياض حولها مما يخلص الصفحة من رماديتها .

4- إذا تعذر الحصول على الصور الفوتوغرافية .

5- تقدم معلومات بصرية .

6- تضفي بعض المرح.

وتتعدد الرسوم اليدوية في الصحف و من أبرزها:

1. الرسوم الشخصية: والتي تصور شخصاً ويعتبر من أقدم أنواع الرسوم الخطية انتشاراً في الصحف قبل التصوير الفوتوغرافي.
2. الرسوم الجمالية والتعبيرية: تحمل قيماً جماليةً.
3. الرسوم الساخرة: الكاريكاتير.

(سنتطرق في فصل الصورة الصحفية إلى هذا النوع من الصور بتفصيل أكبر)

3- الصورة الرقمية الثابتة:

تختلف الصورة الرقمية عن الصورة الفوتوغرافية في أن الأولى صورة منتَجة بواسطة الكمبيوتر أو على الأقل مدعّمة بالكمبيوتر وهي صورة يمكن صنعها وإنتاجها بمساعدة التقنيات الرقمية (الديجيتال) ومن السهل الوصول إليها والتعامل معها أو معالجتها وحفظها في جهاز الكمبيوتر أو عبر صفحات

الانترنت. حيث أدى تطور الصور الرقمية منذ ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين إلى تحولات جذرية بالغة الأهمية في إنتاج ومعنى الصورة.

ثانياً: الصورة المتحركة:

والمقصود هنا صورة التلفزيون وصورة السينما. إن مشاهدة فيلم على شاشة التلفزيون في المنزل تشبه إلى حدٍ معين مشاهدته في قاعة عرض سينمائي غير أن الطبيعة الخاصة بصورة التلفزيون أو الفيديو تختلف عن طبيعة صورة السينما.

1- صورة التلفزيون:

الصورة التلفزيونية ليست صورة أبداً مقارنةً بالصورة الفوتوغرافية لأن وجود الصورة التلفزيونية يكون لحظياً ومؤقتاً فهي موجودة فقط عند حضورها أمامنا لحظة عرضها ثم تختفي بعد ذلك، لاسيما في حال البث المباشر للتلفزيون. لكن تأثيرها المذهل والواسع يفوق كثيراً تأثير الصورة الفوتوغرافية.

وعند ظهور التلفزيون كانت البرامج تُبَثُ حيةً على الهواء. وفي منتصف خمسينيات القرن العشرين تغير الأمر واستُخدِمَت شرائط التسجيل والمونتاج وصور الفيديو التناظرية والرقمية التي تبدو متشابهة على الشاشة من حيث الشكل والإنتاج، غير أن قابلية الخداع والتزييف موجودة أكثر في الصورة الرقمية.

2- صورة السينما:

الصورة السينمائية هي التي تشكل الفيلم السينمائي، وهذا الأخير عبارة عن سلسلة من الصور الثابتة المتوالية عن موضوع ما أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، وتتراوح مدته عادة من 10 دقائق إلى ساعتين وربما أكثر حسب موضوعه وظروف إنتاجه.

والفكرة الجوهرية التي قام عليها مبدأ السينما هي تحقيق الإيهام بالحركة. فبقاء الرؤية على شبكية عين الإنسان لفترة أقل من تدفق الصور السينمائية الموجودة على شريط السليلويد (الشريط السينمائي) الذي يمر أمام نافذة العرض يجعل الصور المختلفة والمتعددة تبدو وكأنها تمر في حركات طبيعية انسيابية كما تراها العين في الواقع.

تتجلى الصورة السينمائية في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري وتمتاز بقدرتها على التواصل بأكثر من لغة، فهي تقوم بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والخيالي.

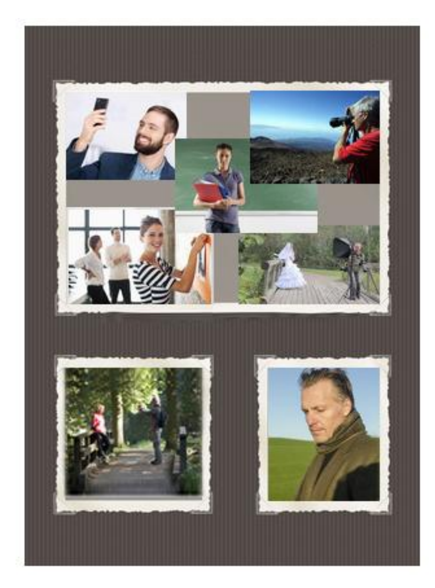
تنطوي الصورة السينمائية على كم كبير من الثراء التعبيري مما يساعدها على تشكيل آلية فريدة لتحقيق الإمتاع الذهني وجاذبية وفتنة الحواس وتمرير الرسائل الفكرية والجمالية والأخلاقية. (سنتطرق في القسم الثاني من الكتاب إلى الحديث عن السينما والصورة السينمائية بتفصيل أكبر)

3- الصورة الرقمية المتحركة:

حيث ينطبق مصطلح الصورة الرقمية المتحركة على نحو مماثل أيضاً بالنسبة إلى التلفزيون والسينما، بما في ذلك الرسوم المتحركة والإعلانات والصور ثلاثية الأبعاد وغير ذلك. وسنعرض في مكان لاحق من الكتاب لأنواع الصورة بالتفصيل وعلاقة كل نوع بوسائل الإعلام.

تصنيفات أخرى للصورة

يمكن تصنيف الصور أيضاً وفقا لثلاثة معايير:







<u>أولاً- بالنسبة للمضمون:</u>

1- **الصور الشخصية:** هي اللقطات التي تظهر الوجه محور الموضوع أو من يرد ذكره في سياق القصة الخبرية أو من أسهم في تطوير الحدث لأن الخلفية قد تحمل من المعاني التي تضيف شيئاً لموضوع الحدث.

2- **الصور الموضوعية:** وهي اللقطات التي تجسد موضوعاً ما وتعبر عنه وقت حدوثه.

<u>ثانياً- بالنسبة للشكل الفني:</u>

وتقسم الصورة بالنسبة لهذا المعيار إلى:

1- **الصورة المفردة:** أي صورة واحدة تضم موضوعاً واحداً.

2- **سلسلة الصور:** وهي مجموعة من الصور عن موضوع واحد.

3- **المشهد المصوَّر المتعاقب:** مجموعة من اللقطات لموضوع واحد من جهة نظر واحدة خلال فترة زمنية قصيرة.

<u>ثالثاً- بالنسبة لارتباطها بموضوعها تقسم إلى:</u>

1- الصورة القائمة بذاتها والتي تسمى بالطليقة (الرسوم الكاريكاتورية).

2- الصورة المرتبطة بموضوعها: والتي تنشر مرافقة لموضوعها ولا يفصلها فاصل.

مصادر الصور

أ. تقسيمات مصادر الصور:



1- مصادر تمتهن التصوير الصحفي:

وتتمثل بأعمال المصورين الحرفيين أو المهنيين أثناء أدائهم لمهامهم الإعلامية، حيث يقوم هؤلاء بالتقاط صورٍ فوتوغرافية ويمدون الصحيفة أو الوسيلة الإعلامية بها، ومنهم:

مصورو الصحيفة، المندوبون والمراسلون والمحررون (ممن يقوم منهم بالتصوير)، مصورون محترفون مستقلون أو أحرار، أقسام أو دوائر التصوير في المؤسسات الإعلامية المختلفة، مراكز البحوث، مراكز المعلومات الصحفية، شركات الإنتاج الإعلامي أو الفني (السينمائي والتلفزيوني)، مكتبات الأفلام – جمعيات وأندية التصوير المتنوعة...الخ.

2 – مصادر تهتم بالتصوير الصحفي:

وتتمثل بأعمال المصورين الهواة أو المهتمين أثناء ممارسة هواياتهم أو أنشطتهم الخاصة، حيث يقوم هؤلاء بالتقاط صورٍ فوتوغرافية ويمدون الوسائل الإعلامية بها، ومنهم:

بيوت الأزياء، المعارض العامة، الأندية، الرحالة، العلماء، دور النشر، الأفراد (البومات الصور الشخصية)...الخ

في كلا التقسيمين السابقين، تعالج الصور بطرق متماثلة في إعدادها للنشر، إما أن تُصور للحصول على سالبة تركب في مونتاج يدوي، أو تُمسح لتوضع في مكانها في الإعداد الإلكتروني للصفحة.

ب. أبرز مصادر الصور:

أولاً– وسائل الإعلام التقليدية:

1– وكالات الأنباء: إضافةً إلى الخدمات الإخبارية (أخبار، تقارير إخبارية، مقالات، تحليلات...الخ)، ثمة خدمات حديثة لوكالات الأنباء العالمية والإقليمية والمحلية، وهي ما تعرف بخدمات الصور الثابتة والمواد السمعية البصرية (مواد فيديو، أشرطة وثائقية، أفلام).

2– مصادر إعلامية ورقية أو مطبوعة: كالمجلات والصحف ومطبوعات العلاقات العامة، والمنشورات بمختلف أنواعها وأشكالها.

3– مصادر إعلامية بصرية أو سمعية – بصرية: ومن أهمها التلفزيون وأشرطة العرض التلفزيونية وأشرطة العرض المرئي الفيديو. "ويمكن أن نحصل منها على صور يطلق عليها الصور التلفزيونية، وان كان من الممكن أن نوقف العرض في أشرطة العرض المرئي ونلتقط صوراً لكن هذه الصور ستبدو أقل وضوحاً مما لو تم تصويرها في أثناء العرض. والصور التلفزيونية: هي الصور التي يتم الحصول عليها من التلفزيون يتم التقاطها بما يعرف بالكاميرا التلفزيونية التي توضع على حامل ذو ثلاث قوائم. وقد صمم لهذه الكاميرات أسلوب تعريض يستطيع ضبط سرعة الفالق بما يتيح التقاط الصور مباشرة دون الحاجة لتسجيل وإعادة بث وتثبيت الكادر، وهذا الجيل من الكاميرات يسجل الصور على شريط مغناطيسي وتطبع الصور الملتقطة بهذه الطريقة على طابعات حرارية وعلى ورق تصوير خاص. وفيما بعد تمّ تطوير جيل جديد من الكاميرات التلفزيونية يتيح الحصول على صور رقمية مباشرة تكون جاهزة للمعالجة بواسطة برامج معالجة الصور تمهيداً لنشرها."[(7)]

ثانياً– وسائل الإعلام والمصادر الحديثة:

1– مصادر الكترونية حديثة: يقصد بها المصادر التي تمد الصحف بالصور الرقمية الملتقطة من قبل المصادر المعنية أو المهتمة بالتصوير الصحفي ولكنهم يقدمون خدمة الصور في هذه الحالة مصورة بالطريقة الرقمية أو مخزنة على أحد وسائط التخزين (الأقراص المرنة – الأقراص المدمجة – الأقراص

الصلبة – DVD – الشرائط المغناطيسية...الخ.) أو المرسلة لمقر الصحيفة عبر الشبكات أيا كان نوعها. وكذلك مكتبات الصور الالكترونية."[8]

2- وسائل الإعلام الجديد والإلكتروني:

1- **شبكة الإنترنت**، ما يُنشر هنا من صور وأشرطة فيلمية خاصة بصفحات النت. وهي من المصادر الغنية في تزويد وسائل الإعلام المختلفة بالصور من خلال البوابات والمواقع الإلكترونية العديدة التي تنشر صوراً، والكثير من المواقع مزودة بأرشيف يمكن للمستخدمين الرجوع إليه والنقل من محتوياته بالاتفاق مع الموقع سواء بالاستفادة المجانية أم عن طريق الاشتراك.

2- البوابات والمواقع الإلكترونية المتنوعة.

3- الصحفيون المواطنون المجهزين بكاميرات عادية أو بكاميرات الهاتف المحمول.

4- الصور المصنوعة أو المُعاد إنتاجها بمساعدة برامج الكمبيوتر المختلفة.

خصائص الصورة

1- **عالمية لغة الصورة**: جميع البشر يفهمها باختلاف لغاتهم وانتماءاتهم، وحتى الأميون الذين يجهلون القراءة والكتابة.

2- **الغنى بالمعلومات**: قياساً بالنص المكتوب أو المقروء اللذان يعجزان عن تقديمهما بنفس الدرجة من الوضوح والتكامل والاختصار.

3- **الشمولية**: شمول الصور على ملامح عامة وتفاصيل دقيقة، حيث تقرأ العين بدايةً الكل الموجود في الصورة أما قراءة التفاصيل فتأتي بالتزامن مع تفحص البصر لأجزائها.

4- **اختراق حدود الزمان والمكان**: مثل الصور الفوتوغرافية الأولى الملتقطة بأولى أجهزة التصوير، أو صور الحرب العالمية الأولى أو الثانية التي تمثل أشخاصاً وتعبّر عن حوادث مضى على وجودها عشرات السنين.

5- **الفورية وسرعة القراءة:** الوقت الذي يستغرقه الإنسان في قراءة الصور أقصر بكثير من الوقت الذي يقضيه في قراءة النص المكتوب.

6- **تعدد المعاني:** قد تشير الصورة إلى معنىً أبعد مما تتضمنه ملامحها العامة أو تفاصيلها، وذلك بحسب ما هو موجود فيها من إشارات ودلالات ورموز، وهذا ما يدخل في إطار سميولوجيا الصورة، مثلاً مشاهدة امرأة ذات بشرة برونزية ترتدي زياً أصفراً وأحمراً وتضع نقطة حمراء فوق أنفها وبين حاجبيها نعرف مباشرةً أنها امرأة هندية ومتزوجة أيضاً. وإذا وُجِد في الصورة شخص يحمل عصا بيده ويلبس قبعة طويلة سوداء ويرتدي زياً طويلاً وأسوداً وخلفه ساعة (بيغ بن – حالياً ساعة الملكة إليزابيث) نفهم مباشرة أنه إنجليزي.

7- **تعدد القراءات والتأويلات:** حيث تختلف القراءات والتأويلات باختلاف مشاهدي أو قراء الصورة وتباين مستوياتهم الفكرية والاجتماعية واختلاف انتماءاتهم الدينية والعقائدية والجغرافية (وباختلاف العديد من المتغيرات الأخرى)، حتى أن البعض قد يعطي الصورة أحياناً معنىً مغايراً تماماً للتأويل والمعنى الذي أرادهما ملتقطها.

8- **إمكانية تغيير الحقيقة:** من خلال عملية اختيار وانتقاء الموضوع المصوَّر (أو الشيء المصَوَّر) واستبعاد موضوعات أخرى، أو من خلال التركيز على جانب معين من الموضوع المصوَّر وإغفال جانب آخر يعبر عن حقيقة الشيء المصوَّر. فالصورة الفوتوغرافية أو التلفزيونية تقدم لنا ما تراه عين ملتقط الصورة، أي أنها تشير إلى ما اهتم به صاحبها.

9- **التشابه أو الاقتراب من الموضوع:** الصورة تشبه أو تقترب من الموضوع المصور (أو الشيء المصَوَر) ويكون ذلك بدرجة كبيرة أو قليلة، على خلاف اللغة المنطوقة.

10- **الارتباط بالنص:** قد تحتاج الصورة إلى نص توضيحي كي نتمكن من فهمها أكثر، فالنص يضفي على الصورة معنىً معيناً يريده صاحبها أو ملتقطها أو ناشرها.

عناصر الصورة المثالية

لكي تكون الصورة الفوتوغرافية (أو الصورة المشتقة من صور متحركة) مثالية لا بد أن تحتوي على أربعة عناصر تجعلها:

1- **جاذبة للنفس**: أي أنها تثير في نفس المشاهد الإحساس أو الشعور الذي يقصده المصور (السعادة، الحزن، الغضب، الفخر، القلق، الجوع...الخ)

2- **جاذبة للعقل**: أي أن يكون لها معناً وغرضاً (تعليمياً، فنياً، دعائياً، تسجيلياً...الخ).

3- **جاذبة للعين والبصر**: بأن تحتوي على بؤرة حدث تركز عليه العين من بين جميع أجزاء وتفاصيل الصورة.

4- **جاذبة للتمعن والتفكير**: أن تكون ذات حرفية وتقنية عالية حتى يسهل على المشاهد التمعن بأجزاء الصورة وقراءة وإدراك العناصر السابقة.

أهم قنوات تسويق وانتشار الصور الثابتة والمتحركة		
التلفزيون	عالم الشهرة والمشاهير	الفنون التشكيلية
السينما	الألعاب الرياضية	المسرح
الإعلانات	عروض الأزياء	العمارة
الصحف (جرائد ومجلات)	المهرجانات الفنية	الموسيقى العامة
الإنترنت	عروض العاب الفيديو والكومبيوتر	الأطعمة
البريد الإلكتروني	المعارض (الفنية، التجارية...الخ)	الأسواق والمراكز التجارية

الخلاصة

تتعدد أنواع الصورة بتعدد موضوعاتها إلا أنها تشترك بكونها تحمل لغة مرئية، وسواءً جسدت إنتاجاً تخيلياً محضاً أم عبّرت عن واقع موجود أصلاً، فإن ما تثيره لا يكمن في وجودها بل فيما تحمله من أفكار وقيم وفيما تريد إبلاغه، وهذه الصورة نوعان: ثابتة ومتحركة.

وثمة أنواع أخرى للصورة: الصورة البصرية، والصورة بوصفها تعبيراً عن التمثيل العقلي للخبرة الحسية، والصورة الذهنية، ثم الصورة التي تشير إلى المؤسسات أو الأفراد أو الشعوب، وصور عناصر الحلم والتخيل، وأيضاً الصورة الإرتسامية ثم صور الذاكرة، وغيرها من الأنواع...الخ.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. من أنواع الصور الإدراكية والعقلية الشبيهة بالإدراك والتي تستمر لفترة طويلة:

1. الصورة الذهنية
2. الصورة البصرية
3. الصورة الارتسامية
4. صورة الخيال

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثانياً. يمكن أن تأخذ الصور الفوتوغرافية أحد المضامين التالية:

1. صور إخبارية
2. صور شخصية
3. صور جمالية وتعبيرية
4. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. تقسم الصور المادية – المحسوسة بحسب طريقة إنتاجها إلى:

1. صور ثابتة
2. صور متحركة
3. صور ثابتة ومتحركة
4. صور إخبارية

الإجابة الصحيحة رقم 3

رابعاً. تختلف الصورة الرقمية الثابتة عن الصورة الفوتوغرافية في أن الأولى (الصورة الرقمية) صورة مُنتَجة بواسطة:

1. الكاميرا
2. الكمبيوتر
3. التلفاز
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 2

خامساً. الصورة السينمائية تقوم بالأساس على استثمار:

1. الإمكانيات التعبيرية
2. المحسوس والمجرد
3. الواقعي والخيالي
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

سادساً. تقسم الصورة بالنسبة للشكل الفني إلى:

1. صورة جماعية
2. صورة شخصية
3. صورة سلسلة الصور
4. صورة موضوعية

الإجابة الصحيحة رقم 3

سابعاً. لوسائل الإعلام التقليدية عدة مصادر منها:

1. البوابات والمواقع الالكترونية المتنوعة
2. وكالات الأنباء
3. مصادر إعلامية بصرية أو سمعية – بصرية
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. للصورة خصائص عدة منها:

1. الغنى بالمعلومات
2. الشمولية
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

تاسعاً. لكي تكون الصورة الفوتوغرافية مثالية لا بد أن تحتوي على عدة عناصر منها:

1. عناصر جاذبة للتمعن والتفكير
2. عناصر جاذبة للنفس
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

عاشراً. معيار قيمة الصورة الفوتوغرافية يتجلى في عناصر عدة منها:

1. مدة الصورة
2. مقاس الصورة
3. جودة الكاميرا
4. حجم الصورة

الإجابة الصحيحة رقم 2

المراجع

(1)– محمد نبهان سويلم، **<u>التصوير والحياة</u>**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 75، 1984، ص 104.

(2)– شاكر عبد الحميد، **<u>عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات</u>**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 311، 2005، ص 10.

(3)– المرجع السابق، ص 13.

(4)– أحمد بدر، عصر الصورة، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 37.

(5)– Guy GAUTHIER, Vingt leçons sur l'image et le sens, ed. edilig, Paris, 1986, p. 5.

(6)– حسين عمر حمادة، **<u>الصورة الفوتوغرافية من أدوات الأرشيف والتوثيق العلمي والتاريخي</u>**، 2008، عن موقع: www.alarabiclub.org/index.php

(7)– محمود علم الدين، **<u>الصورة الصحفية</u>**، دراسة فنية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت)، ص.35-36.

(8)– المرجع السابق، ص.35-36.

مقدمة

لكل صورة سبب لوجودها، ولذلك فكل صورة تؤدي وظيفة معينة تبعاً لسبب الوجود أو وظيفة مستوحاة من وجود الصورة. ففي التلفزيون والسينما، لابد من وجود الصورة المتحركة لأنها عماد المادة السمعية البصرية، أما في الصحافة المطبوعة فالأمر مختلف حيث أن الصورة الفوتوغرافية أو الثابتة مرتبطة بالمادة المطبوعة (خبر، مقال, تحقيق صحفي...)، فإن خدمت وأغنت مضمون هذه المادة المطبوعة فهذا سبب لنشرها وبالتالي سبب وجودها هنا وإن لم تقم بذلك فلا معنى لنشرها وبالتالي لا وظيفة لها في هذا المطبوع.

وللصورة مجموعة وظائف لابد أن تحقق كل صورة منها واحدة أو أكثر:



الوظيفة الاتصالية البصرية

يرى الباحث جورج **لندبرج** George Lundberg أن كلمة اتصال تُستخدم لتشير إلى التفاعل بواسطة العلامات والرموز وتكون الرموز عبارة عن حركات أو صور أو لغة أو أي شيء آخر يعمل كمنبه للسلوك.

ويتعين النظر إلى الاتصال البشري من خلال خمسة مناظير، فالاتصال:

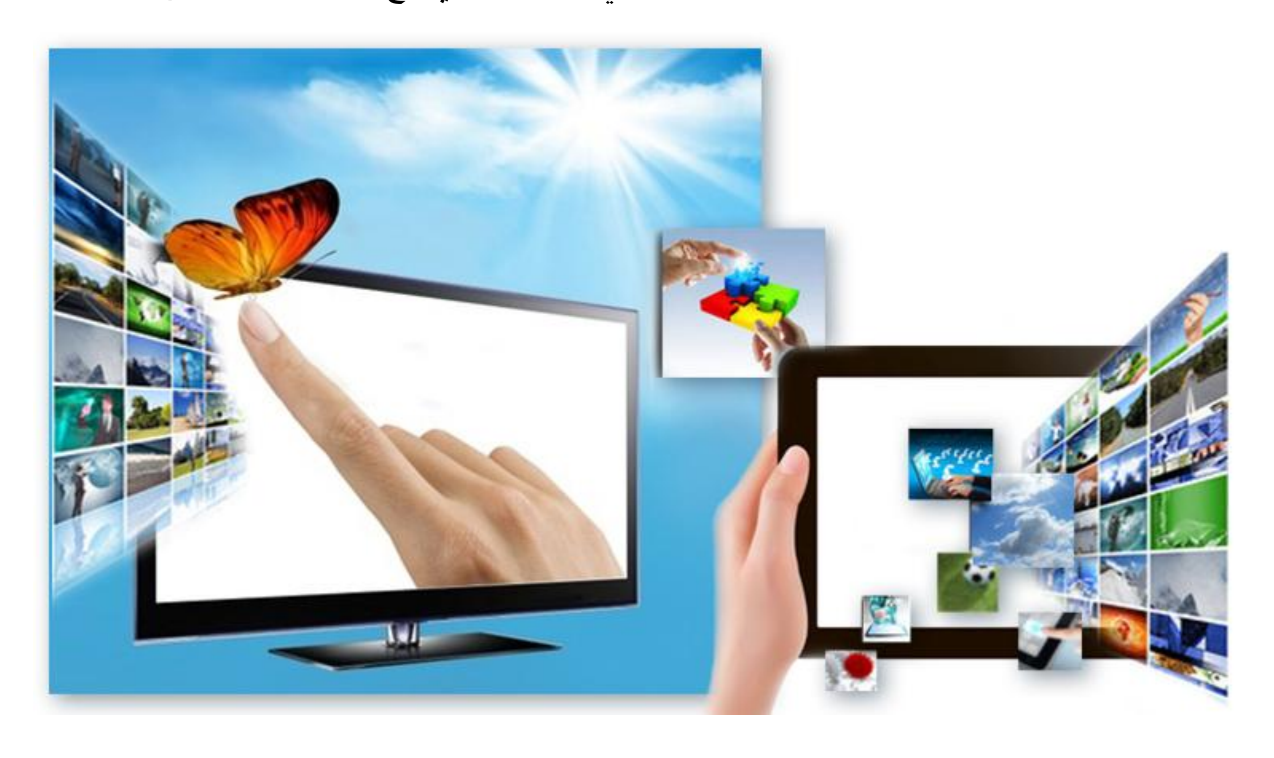
1- **عملية عصبية:** يتم فيها تسجيل معان ورموز معينة في ذاكرة الأشخاص، ويساعد الجهاز العصبي للإنسان في حفظ وتخزين هذه الرموز والمعاني.

2- **عملية نفسية:** أي أن المعاني والرموز عن شخص ما أو شيء ما يتم اكتسابها عن طريق التدرب والتعلم.

3- **عملية دلالية:** تقوم على الرموز والقواعد والدلالات المتنوعة.

4- **عملية ثقافية:** باعتبار أن اللغة التي يتم بواسطتها الاتصال هي حزمة من التقاليد والأعراف والممارسات الثقافية.

5- **عملية اجتماعية:** فالاتصال هو الوسيلة الرئيسة التي من خلالها يصبح البشر قادرون على التفاعل.



إذاً العملية الاتصالية في جوهرها هي إرسال واستقبال إشارات ورموز، والرموز على نوعين رئيسين: رموز لغوية (لغة منطوقة أو لغة مكتوبة) والرموز غير اللغوية وهي كثيرة (مثل: لغة الجسد أو حركات الجسد – الألوان– رموز حيوانات – رايات...الخ)

وعليه، تقوم الصورة بإيصال المعلومات والأفكار بصرياً بواسطة عناصر الرؤيا المختلفة والإيحاءات المتعددة والمتنوعة التي تعتمد عليها.

ولا أحد يستطيع أن يجادل في المكانة التي أصبحت تحتلها الصورة لدى الإنسان المعاصر، فهي تحيطه من كل جانب، وباتت إحدى وسائل التعبير والتواصل والترفيه المهمة في زماننا إلى درجة صارت فيها من الوسائل الضرورية التي يسعى الإنسان لامتلاكها والسيطرة عليها والتحكم فيها.

وباتت الصورة تُنتَج من أجل الإعلام، أو بغرض الترفيه كالأفلام والأغاني المصورة، أو للتأثير والانطباع عموماً، وهذه النوايا تؤثر في كيفية صنع الصورة وتحدد الطريقة التي ستنجز بها، ويظهر ذلك جلياً عند قراءتها ومحاولة تحليلها سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية. وبحسب **ريجيس دوبري:** "سواء كانت الصورة موحشة أو مخففة عن النفس، أو كانت مدهشة أو فاتنة، أو كانت يدوية أو آلية، ثابتة أو متحركة، بالأبيض والأسود، صامتة أو ناطقة، فإنها تمارس الفعل وتحث على رد الفعل، وهو الشيء الأكيد منذ عشرات السنين"[1].

في الحقيقة، تعتبر الصورة عاملاً أساسياً وفعالاً في عملية التواصل الإنساني خاصة في عصرنا هذا الذي يعتبر عصر الصورة والانترنت والقنوات الفضائية حيث لها تأثير قوي على مشاعر وأحاسيس الناس، وبالتالي فقد أصبحت الصورة هي الأساس وليس الواقع، بل باتت تسابقه وتمهد له، وبقدر ما هي مرآة لهذا الواقع فإنه يمكن توظيفها لتزييف أو تشكيل أو إثارة الرأي العام تجاه قضية معينة، "والمفارقة الآن أننا نعيش في عالم أصبح فيه مصطلح مفهوم المصداقية مفهوماً يعاد إنتاجه، ويغلف ويباع ويشترى على نحو روتيني، نحن نعيش في مجتمع تهيمن عليه الصورة المنتجة على نحو وافر وجماهيري"[2]، من هنا تتجلى مهارة صانع الصورة وقدرته الضرب على الوتر الحساس وإيصال هدفه إلى الجمهور بكل وضوح وسهوله.

إذاً، لا شك أن الصورة أصبحت من أكثر وسائل الاتصال تعبيراً عند الإنسان, بل إن العصر الحديث هو عصر الصورة حقاً، وتتساوى في هذا الصورة الثابتة والصورة المتحركة.

الوظيفة التعليمية

لعل المجلات المتخصصة أو الموجهة للأطفال أو كتب الأطفال المليئة بالصور خير دليل على أهمية الوظيفة التعليمية للصورة، فالتعرف على الشخصيات والأشياء بصورها أفضل من التعرف عليها بالكلمات والعبارات، فالصورة أداة لشرح وتوضيح المعاني والإشارات والرموز الواردة في النصوص المطبوعة (الصورة الفوتوغرافية) أو السمعية البصرية (الصورة المتحركة). ويمكن أن تؤدي الصور الوظيفة التعليمية من خلال تسمية الأشياء المصورة.

وتقوم الصور بالمقارنة بين الأشياء وغالباً ما نقارن الأشياء التي لا ندرك أبعادها تماماً بأشياء أخرى نعرفها مثلاً:

لمن لا يمكنه تخيل حجم برج إيفل في باريس، تأتي الإجابة من إحدى الصور الثابتة أو المتحركة التي تجمع البرج وبجانبه عدد من السائحين أو إحدى حافلات النقل. ومن خلال معرفة حجم الإنسان أو حجم حافلة النقل نستطيع أن ندرك حجم البرج.

وعلى صعيد الصورة المتحركة، ثمة صنف من أصناف الفيلم الوثائقي يسمى الفيلم التعليمي الذي يعرض الحقائق والمعلومات بطريقة سمعية بصرية شيقة تعين التلاميذ على فهم واستيعاب ما يصعُبُ عليهم فهمه من المواد والعلوم.

وغالباً ما تستخدم هذه الأفلام نوعاً من الكاميرات والعدسات الخاصة خلال التصوير يمكن بواسطتها الحصول على صور ميكروسكوبية أو تليسكوبية وتضخم أشياء أو أجزاء دقيقة وتقريب أشياء بعيدة وإظهار الأشياء غير الواضحة.

وقد نبعت الحاجة للفيلم التعليمي من احتياج المدرسين للاستعانة بمواد مساعدة للتقديم وللشرح مما كان يستدعي أن يصطحبوا تلاميذهم إلى المتاحف أو الأماكن التاريخية أو القرى البعيدة لمشاهدتها. من هنا يبرز دور الصورة في الفيلم التعليمي كعنصر مساعد ومهم في عملية التعليم.

إن عرض مجموعة صور متحركة على شكل فيلم من عدة دقائق عن كيفية إجراء عملية تحليل كيميائي والتعرّف على المواد الكيماوية ونسبها وكيفية اختلاطها والنتائج المستخلصة أدعى إلى الاستيعاب والفهم والحفظ من الاعتماد على المعلومات النظرية الواردة في الكتب.

ويمكن تلخيص فوائد الصورة في مجال التعليم فيما يلي:

1- تركيز الانتباه والتشويق وإثارة الاهتمام.

2- توفير الوقت للتعلم بشكل أكثر وزمن أقصر.

3- تعليم قليلي الاستيعاب.

4- إطالة مدة التذكر وتقوية الذاكرة.

"لا ريب، وإنصافاً في القول، أن الصورة ساعدت في تسهيل استيعاب الطلاب للنظريات العلمية المعقّدة، وأن حضور الصورة في العلوم التطبيقية والنظرية والطبية والهندسية وحتى العلوم الإنسانية ساعد في جعل المادة العلمية سهلة الهضم ذهنياً. فقد شغلت الصورة حيزاً هاماً في مناهج التعليم المدرسي، على حساب مساحة النص المكتوب، الذي بات مرهوناً للعون الذي تقدّمه الصورة في إكمال وظيفة التعليم. يحلل إيريك هوبزباوم ذلك بما نصه (فمن يقرؤون الكتب لأغراض جدية، خلا الأغراض المهنية أو التعليمية أو الأغراض المشابهة الأخرى، كانوا قلة قليلة. ومع أن الثورة التعليمية قد زادت من أعدادهم على نحو مطلق، فإن سهولة القراءة تراجعت في دول ذات تعليم شامل نظرياً، حيث توقفت الطباعة عن أن تكون البوابة الرئيسية إلى العالم فيما وراء الاتصال ما بين الفم والأذن. ففي أعقاب الخمسينات لم يعد حتى أطفال الطبقات المثقفة في عالم الغرب الغني يُقبِلون على القراءة عن طواعية كما كان يفعل آباؤهم)".[3]

وظيفة تربوية



تسعى كل منظومة تربوية إلى تحقيق مجموعة من القيم لدى المتعلم، الذي سيصبح فيما بعد، رجل الغد. إن حضور الصورة في المناهج التربوية والتعليمية يُشير إلى أهمية القيم التي تنهض عليها الصورة وإلى أهمية نشرها كأداة لتربية وتكوين التلميذ وفق قيم فنية وثقافية وحضارية لاسيما وأننا نعيش في عصر وحضارة الصورة.

ومن الضروري إعطاء المكانة المناسبة للصورة في منظومتنا التربوية والقيمية، فالصورة واحدة من الأدوات المهمة المساهمة في تحقيق قيم الأفراد والمجتمعات والحفاظ عليها.
إن الحضور الكثيف للصورة في عصرنا عبر مضامين وأشكال تربوية عديدة ومتنوعة يجب أن يساهم في تطوير مؤهلات وقدرات التلاميذ والطلاب بما يساعدهم على الانفتاح وإدراك ما تقوم عليه هذه الصورة من أبعاد اجتماعية وثقافية وسياسية وفنية، وبالتالي إدراك ما يجري في المحيط العام المحلي والعالمي، ومساعدتهم على الانتقال من مرحلة التلقي والتفسير إلى مرحلة الإبداع والإرسال لخطاب الصورة.

"كسرت ثقافة الصورة احتكارية مصادر التربية التقليدية، فلم تعد الأم مصدراً مهيمناً للتربية، فقد أصبح الطفل يخضع لمصادر تربوية أخرى. فلم يعد الطفل يلبس ويتصرف ويفكّر كما تشاء أمه، فقد أصبح منهوباً لتبدّلات تربوية دراماتيكية تستجيب لطبيعة الصور التي تتسلل إليه بدون انقطاع عبر الشاشة."[4]

"يرى الدكتور محسن خضر، أستاذ أصول التربية بجامعة عين شمس، بأن ثمة ما يدعو للقلق إزاء طغيان ثقافة الصورة على شخصية أطفالنا ومراهقينا، فلم يعد المثل الأعلى للطفلة الأم التي معها في المنزل، والتي كانت سابقاً تحاول تقليد دورها في المطبخ، وفى رعاية الأطفال، فتقوم بنفس الدور مع عروستها، ولم يعد المثل المعلمة أو الأخوات الكبار، بل أصبحت القدوة والمثل الأعلى نماذج غير سوية تفرضها ثقافة الصورة، وتروّج لها ليل نهار.

ولأن التقليد هو منتج بصري بدرجة أساسية، فإن تعدد الوسائط البصرية يزيد في مساحة التقليد وأشكاله. فقد كان الطفل الرضيع يقلّد والدته وإخوانه في البيت، ولكن حين يكبر يشاهد التلفزيون، ويذهب إلى الروضة والمدرسة، ويذهب إلى السينما ويمضي وقتاً طويلاً نسبياً في الألعاب الالكترونية ويخرج إلى

السوق، وتقع عينه على شريط طويل من الصور المتدفقة التي بالتأكيد ستنطبع في ذهنه وتنعكس في سلوكه جزئياً أو كلياً".[5]

الوظيفة التدريبية





هي الصور – وغالباً ما تكون صوراً متحركةً – التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين أو آلة خاصة بهدف شرح كيفية استخدامها أو تدريب فئة مخصصة عليها. وتهدف إلى شرح وتوضيح المعلومات والبيانات الضرورية لتحصيل واكتساب التقنيات والمهارات وزيادة مستوى المعرفة بين أوساط المزارعين والعمال ورجال الإطفاء...الخ، في حالات التدريب المهني والفني وبخاصة غير المؤهلين والمتدربين.

وتزداد أهمية هذا النوع من الصور الخاصة بالتدريب مع زيادة الاهتمام بالتدريب والتأهيل المتخصص والمستمر في إطار تنمية الموارد والكفاءات البشرية. شركات عديدة تُنتج صوراً وأفلاماً تُستَخدَم في أغراض التدريب وشرح الابتكارات الجديدة وطرق استخدام الأجهزة الحديثة وغير ذلك الكثير.

ومن أمثلة استخدام صور وأفلام التدريب:

- تدريب على أعمال الإصلاح والصيانة.
- تدريب على كيفية تجميع أجزاء نموذج صناعي معيّن.
- تدريب في مجال الأزمات ومواجهة الكوارث.

وعليه تولي الصور التدريبية اهتمامها بالجوانب التطبيقية – العملية فتقدم قواعد وأساليب اكتساب المهارات اليدوية وتتوجه إلى الراغبين بتعلم مهنة أو حرفة ما أو لعموم الجمهور. كما تعلمنا الصور وتدربنا على إدراك وفهم البيئة المحيطة بنا وكيفية التعامل معها والاستمرار فيها.

الوظيفة الإرشادية

هذا النوع من الصور – وغالباً ما تكون صوراً متحركةً – تتناول تقديم معلومات صحيحة عن موضوع معين وتوجيهات وإرشادات معينة لفئة خاصة أو للجمهور عموماً.



ويراعى دائماً في إعداد هذه الصور أن تكون مشوّقة وجذّابة كي يُقبِلَ الجمهور على مشاهدتها بحيث لا تكون جافة أو غامضة أو مملّة فينفض عنها. وتقدمُ صور التوعية والإرشاد للجمهور الإرشادات اللازمة في مختلف المجالات، ففي مجال الزراعة على سبيل المثال، يمكن إنتاج صور لتوضيح الإرشادات اللازمة لمقاومة دودة القطن، أو لمقاومة الآفات الزراعية الأخرى، أو الصور التي ترشد الفلاح للخطوات السليمة لزراعة محصول معين. كذلك الصور التي تُنتَج من أجل الإرشاد الصحي لتوعية الجمهور للوقاية من الأمراض المختلفة مثل الإيدز أو الوقاية من الإدمان، أو فيلم عن قواعد المرور أو فيلم عن الوقاية من أخطار الحرب.

الصور المستخدمة في الإعلانات مثلاً ترشد الجمهور أو المستهلك إلى طبيعة السلع والخدمات المعلن عنها وأماكن تواجدها...الخ.

الوظيفة الإخبارية



الإعلام والإخبار وظيفة من الوظائف الجوهرية والأساسية التي تؤديها الصورة سواءً كانت ثابتة أم متحركة من خلال تقديم المعلومات والأخبار وليس المقصود هنا الأخبار الآنية الراهنة فقط. أنها تحمل في طياتها رسالة وتبيع معلوماتٍ وأفكاراً في مجالات المعرفة الإنسانية المتنوعة، التي لابد أن تتضمن بعضاً من الجوانب الإنسانية والتأثيرات النفسية والقيم المختلفة. ويساعدها في ذلك كونها تستطيع توصيل رسالتها بأسرع ما يمكن. فمن البديهي أنَّ السرعة في إيصال الأخبار والمعلومات هي أحد المؤشرات التي تحدد فاعلية وتأثير الوسيلة بشكل خاص والإعلام بشكلٍ عام.

الوظيفة التوثيقية



تعتبر الصورة من أهم الوثائق التي يمكن أن تتوفر عن موضوعٍ معين. فالصور تعكس التطور الإنساني في شتى المجالات وفي مختلف المجتمعات، ولا تكتفي أن تكون مجرد جملة من العناصر والمكونات التقنية والفنية ولكنها صياغة لعلاقات هادفة بين هذه العناصر والمكونات، بحيث لا يمكن دراستها والبحث فيها بمعزل عن دلالتها ومعانيها.

وفوق ذلك تمنح الصورة الموضوع المنشور أو المعروض كثيراً من الوثائقية أو التوثيق وبالتالي ربما كثيراً من المصداقية وتشعر القارئ أو المشاهد بمعايشته للخبر والحدث، وتلعب اللقطات وزوايا التصوير والإضاءة دوراً في ذلك.

والتساؤل عن ماهية التوثيق والتاريخ يثير العديد من القضايا، حول ضرورته وحتميته وكيفية كتابته وتسجيله، ولكن ما يهمنا هنا – في مجال الصورة كفن بصري – هو التاريخ الذي سجلته وتسجله الكاميرا وتوثقه، أي التاريخ المصور؛ التاريخ الذي دخل دائرة التحقق البصري بعد مروره بدائرة التدوين.

وعليه، نجد أن الصورة بشقيها الثابت والمتحرك (كالفيلم الوثائقي) تلعب دوراً أساسياً ومهماً في مجال التوثيق والتسجيل التاريخي.

إن الاهتمام الشديد بالفيلم الوثائقي، نشأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكنه في العقود الثلاثة الأخيرة أخذ يحتل مكانة استثنائية، بسبب الرغبة الإنسانية العارمة في المعرفة وفي الإحاطة بدوافع ووقائع الأحداث المتصلة بحياة الناس وظروف التحوّل في مجتمعاتهم.

وكثيرةٌ هي الأفلام الوثائقية التي طرحت مواضيع الحرب العالمية الثانية التي كان لها الدور الأكبر في ازدياد أهمية الوثيقة السينمائية. فمن خلال الفيلم يمكن تسجيل جميع الأحداث والوقائع التي يُراد الاحتفاظ بها كمستند تاريخي. فيتم توثيقها سينمائياً بأساليب التصوير السينمائي أو تلفزيونياً بأساليب التصوير الإلكتروني.

اليوم، غدت الوثائق المصوّرة مصدراً أرشيفياً مذهلاً ومنبعاً لا ينضب ينهل منه ويستثمره المؤرخون لكتابة أحداث ووقائع التاريخ الحديث. ومنذ ذلك الحين إلى اللحظة الراهنة ارتبطت علاقة الناس بماضيهم وتاريخهم ارتباطاً عضوياً بهذا الأرشيف المرئي والسمعي–البصري.

وبذلك أصبحت تلك الوثائق والأشرطة المصوّرة هي الذاكرة المرئية والفيلمية للشعوب وأصبحت المراكز التي تحوي هذه الأشرطة هي مركز هذه الذاكرة وعصبها. وغالباً ما تشمل الصورة أو الوثيقة حدثاً ذو محتوى لا يمكن تكراره.

الوظيفة السيكولوجية

يمكن أن نعبّر من خلال الصورة عن جو نفسي وحالة معينة حسب الفكرة التي نرغب في إيصالها لمن نتوجه إليهم وذلك من خلال نوع اللقطات التي نأخذها فالصورة القريبة يمكن أن تعبر إما عن حالة عاطفية أو حالة حزن أو غيرها وكذلك اللقطة العالية أو المرتفعة التي نعبر من خلالها عن الشموخ أو الرفعة وفي بعض الأحيان عن التكبر وغيرها من الوظائف.

"الصورة العاطفة هي لقطة قريبة واللقطة القريبة هي الوجه وقد ألمح إيزنشتاين بأن اللقطة القريبة لم تكن فقط نموذجاً لصورة بين غيرها من الصور لكنها قدمت قراءة عاطفية لكل فيلم وتكمن حقيقة الصورة – العاطفة إنها في آن معاً نموذج للصورة بأي معنى تكون اللقطة القريبة مطابقا للصورة العاطفة عامة. ولماذا سيكون الوجه مطابقا للقطة القريبة طالما أن هذه اللقطة تقوم فقط بتكبير الوجه وكيف بإمكاننا أن نحرر من الوجه أقطابه "محاورة نقاطه" القادرة على أن تقودنا في تحليل الصورة – العاطفة. اللقطة القريبة ليست فقط محصورة في الوجوه."(6)

فاللقطة القريبة تمنح الإحساس بالألفة والاقتراب النفسي، وزاوية التصوير الأفقية (زاوية البصر) تمنح الإحساس بموضوعية الطرح والاتصال المتكافئ ولذلك سميت هذه الزاوية بالزاوية الموضوعية. وكذلك الإضاءة لها دورها المهم، فالصورة المعتمة أو المليئة بالظلال توحي بالتشاؤم والانكفاء على الذات والصورة المشرقة أو المليئة بالألوان توحي بالاندفاع والفرح، في حين أن وضع مسحة من الظلال أو المزج بين الإعتام والإشراق يسمح بشعورٍ من الارتياب والتوجس أو عدم الاستقرار. كلها أمثلة على حالات تدفع إليها الصورة ممارسةً بذلك وظيفتها النفسية.

"الصورة تجيب على حاجة سيكولوجية لدى الإنسان وتسد كذلك بعض المتطلبات العقلية أو النفسية وقد برهنت العديد من الدراسات التي قام بها علماء النفس أننا نفكر بالصورة العقلية (...). يمكن شحن ذاكرة القراء الذين ينتمون إلى النوع البصري وتقويتها بإضافة صورة إلى النص الإعلامي والإعلاني

فمعظمها تسيطر عليه, إن لم تكن تمتلكه العقلية المصورة فعندما نتحدث نحاول أن نستعمل كلمات تجعل السامع يرى.

عندما نستمع نشكل الأفكار التي وصلتنا ونحولها إلى صورة ذهنية شائعة لدينا, وعندما نقرأ نحاول بشكل لا شعوري تصوير الكلمات والعبارات بشكل مقبول على شاشات عقولنا".[7]

و"غالبا ما ندرك الأشياء ونستدعيها من الذاكرة على شكل صور وخلال مراحل تعلمنا لا تختزن الصور مجردة بل مع مزيج من خبراتنا وتجاربنا لأنها تتفاعل مع مخزوننا المعرفي والوجداني."[8]

"فالصور التي تبقى في الذاكرة وتُستدعى، بصورة دائمة، هي تلك التي تنطوي على صدمة، أو تحدث هلعاً، فهذه الصور تبقى معنا، وتترك بصمة في عقولنا، وتربض في ذاكرتنا. بكلمات أخرى، أن قابلية استدعاء الصورة يكمن في سطوتها، في خلق انطباع بصري يوقظ شيئاً ما في الشخص الذي ينظر إليها، قد يكون إحساساً بالخطر، أو إحساساً بالحنان والرقّة. وبالطبع، فلابد أن تبعث الصورة رد الفعل العاطفي بداخلها الذي يتملّكنا ويدفع بنا للتفكير."[9]

الوظيفة الاقناعية

سنتطرق إلى هذه الوظيفة في فصل خاص نظراً لأهميتها.

وظيفة طباعية-إخراجية



تعتبر الصورة، في المطبوعات الورقية والإلكترونية، من العناصر التيبوغرافية (الطباعية-الإخراجية) المهمة والأساسية إلى جانب العناوين الرئيسة والفرعية والحروف (حروف كلمات النصوص) والمساحات البيضاء (بين النصوص وفي الأعمدة) ومختلف أنواع الفواصل. هذه العناصر التيبوغرافية تساهم في بناء شكل وهيئة الصفحات في تجسيد مادي لعمليات تصميم وإخراج هذه الصفحات بالشكل الأنسب حسب رؤية مصمم أو مخرج المطبوع ورقياً أو إلكترونياً.

والصورة أداة لتمييز النصوص والعناوين والكتل المنشورة وفصلها عن بعضها ومنعها من التشابك فهي تسهم في تحقيق التصميم الصحفي الفني الجذّاب. ولكون الصورة أهم عنصر تيبوغرافي وإخراجي بالنسبة للمطبوعات، فهي تجذب القارئ إلى الصفحة وتوجه حركة عينيه عليها، فقد تتوقف العين عند الصورة كونها تشكل موضوعاً بذاتها، أو تقود القارئ إلى مطالعة النص المرافق (خبر، مقال، تحقيق، مقابلة...الخ)، وبذلك يتمكن من فهم وإدراك الكثير من المعلومات والأفكار من خلال الصور دون الحاجة إلى قراءة تفاصيل النص.

وظيفة جمالية



باعتبار أن الصورة هي قبل كل شيء عمل فني، فإن لها قيمتها الجمالية التي تستوقف النظر والناظر وتبعث في نفسه الفضول والاهتمام. فالصورة تستطيع أن تجعل من صفحات الصحف أو مشاهد التلفزيون والسينما ساحة مليئة بالحيوية والنشاط والتنوع ما يمنحها جاذبيةً قد تجعلها قابلة للمطالعة أو المشاهدة. وعليه، تستثمر الصحف هذه الصفة في الصورة في المجالات التجارية والتسويقية، فكثير من الصحف الفنية والرياضية وصحف الإثارة تكرّس أكبر مساحة من صفحاتها لأجمل الصور الملفتة والمثيرة للانتباه وخاصةً في أغلفتها الخارجية.

وكذلك الأمر في المواد السمعية البصرية أو الصورة المتحركة، حيث نجد اهتماماً ملحوظاً على المستوى الجمالي باختيار الصور والمَشاهد الخاصة بالإعلانات، على سبيل المثال، كي تستطيع جذب الجمهور المُشاهد واستقطاب اهتمامه.

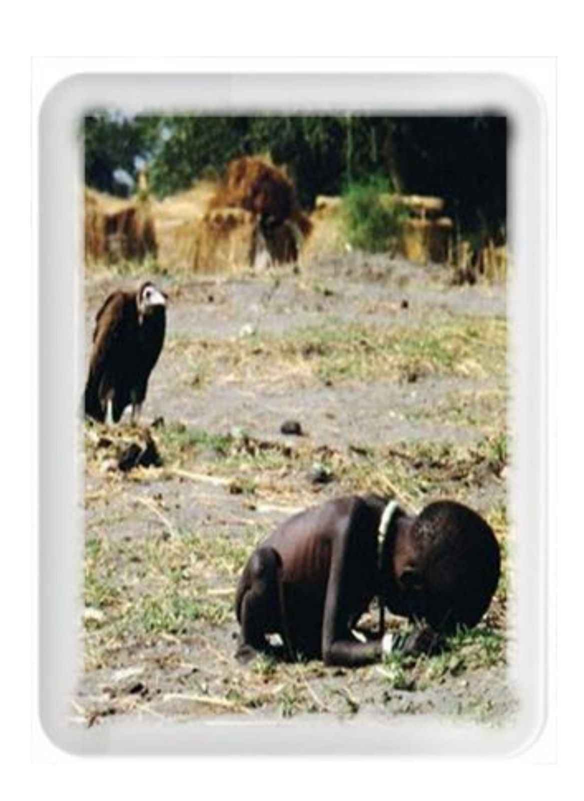
وظيفة تعبيرية



وهي التي تقوم بها الصورة كرسالة اتصالية تسمح لها بتمرير ما تريد من مواقف ومشاعر وتفاعل مع الجمهور القارئ أو المُشاهد الذي يتعامل معها. هذه القدرة الاتصالية والتلميحية والإيحائية للصورة تمارسها هذه الأخيرة من خلال مختلف الإشارات والرموز والدلالات غير اللفظية، وأحياناً اللفظية في حالة المادة السمعية البصرية، التي تشكل مفردات لغة الصورة. وعلى اعتبار، أن الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج

المعنى، فإن الدلالة البصرية أسهمت في توصيل المعنى للمشاهد مباشرة. لأن "الصورة هي في الدرجة الأولى، وسيلة إعادة عرض لكل ما تم تسجيله أمام الكاميرا، وما هو قابل للإدراك بصرياً"[10].

الوظيفة النقدية



النقد بهدف إثارة انتباه المتلقي وجذبه نحو مسألة أو أمر ما، حيث يمارس النقد عموماً مهمة الهدم والبناء، التفكيك والتركيب، التأمل والاستنتاج، وعليه فوجود الإنسان – والمتعلم خاصةً – مرتبط بالنقد. إنها وظيفة التحليل والتأويل بالنسبة للمشاهِد – المتلقي الذي يبحث عن معنى الأشياء في الصورة ثم لا ينفك في البحث عن دلالات هذه الأشياء ومعانيها العميقة وارتباطها بالمحيط والبيئة وسياق الأحداث. ولذلك فإن إهمال هذه الوظيفة أو تعطيلها هو إهمال أو تعطيل لآفاق العقل والمعرفة، آفاق إعمال العقل فيما نشاهد ونتلقى، وأيضاً آفاق فهم قوانين الأشياء والظواهر وكيفية اشتغالها.

يمكن للصورة التي نجحت بتحجيم الكلمة، أن تقوم أيضاً بوظائف أخرى مثل:

- **<u>الوظيفة السردية</u>:** كما في اللقطات السينمائية العامة والتلفزيونية.
- **<u>الوظيفة التفسيرية</u>:** من خلال توضيح وتفسير الأشياء كي يفهم المتلقي ما يُقَدم له عبر البرامج الوثائقية، صور القواميس، الكتب العلمية...الخ.

الخلاصة

لكل صورة سبب لوجودها، ولذلك فكل صورة تؤدي وظيفة معينة تبعاً لسبب الوجود أو وظيفة مستوحاة من وجود الصورة. ففي التلفزيون والسينما، لابد من وجود الصورة المتحركة لأنها عماد المادة السمعية البصرية، أما في الصحافة المطبوعة فالأمر مختلف حيث أن الصورة الفوتوغرافية أو الثابتة مرتبطة بالمادة المطبوعة (خبر، مقال, تحقيق صحفي...)، فإن خدمت وأغنت مضمون هذه المادة المطبوعة فهذا سبب لنشرها وبالتالي سبب وجودها هنا وإن لم تقم بذلك فلا معنى لنشرها وبالتالي لا وظيفة لها في هذا المطبوع.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. العملية الاتصالية في جوهرها هي:

1. عملية اجتماعية
2. إرسال إشارات ورموز
3. إرسال واستقبال إشارات ورموز
4. عملية لغوية

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثانياً. للصورة فوائد عدة في مجال التعليم هي:

1. تركيز الانتباه والتشويق وإثارة الاهتمام
2. تعليم كثيري الاستيعاب
3. توفير زمن أطول للتعلم
4. قصر مدة التذكر

الإجابة الصحيحة رقم 1

ثالثاً. يجب النظر إلى الاتصال البشري من خلال عدة مناظير منها:

1. أنه عملية دلالية
2. أنه عملية إرشادية
3. أنه عملية فردية
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 1

رابعاً. للصورة مجموعة وظائف لا بد أن تحقق كل صورة منها واحدة أو أكثر:

1. وظيفة تدريسية
2. وظيفة سيكولوجية
3. وظيفة (طباعية – إخراجية)
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

خامساً. فيلم عن كيفية إجراء عملية تحليل كيميائي هو:

1. فيلم ارشادي
2. فيلم علمي
3. فيلم تعليمي
4. فيلم اجتماعي

الإجابة الصحيحة رقم 3

سادساً. كسرت ثقافة الصورة:

1. إحتكارية مصادر الثقافة الوطنية
2. إحتكارية مصادر التربية الدينية
3. إحتكارية مصادر التعليم الأساسي
4. إحتكارية مصادر التربية التقليدية

الإجابة الصحيحة رقم 4

سابعاً. الإخبار هو من الوظائف الأساسية للصورة ونقصد بذلك:

1. الأخبار الآنية الراهنة
2. الأخبار الآنية الراهنة حصراً
3. معلومات وأفكار في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية

4. الإجابتان 1 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. صور تهدف إلى شرح وتوضيح المعلومات والبيانات الضرورية لتحصيل واكتساب التقنيات والمهارات:

1. صور ذات وظيفة تربوية
2. صور ذات وظيفة تعليمية
3. صور ذات وظيفة تدريبية
4. صور ذات وظيفة علمية

الإجابة الصحيحة رقم 3

المراجع

(1)– ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002، ص 10

(2)– شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات**، عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، والآداب، العام 2005، ص 36.

(3)– فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة..التحدي والاستجابة، وعي الصورة..صورة الوعي**، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر(ثقافة الصورة)، الأردن، عمّان، 24–26 نيسان (إبريل).2007

(4)– المرجع السابق.

(5)– المرجع السابق.

(6)– جيل دولوز , **الصورة الحركة أو فلسفة الصورة**, المؤسسة العامة للسينما, ترجمة، حسن عودة, دمشق, الفن السابع 17, 1997، ص 88.

(7)– محمود علم الدين, **الصورة الفوتوغرافية في مجال الإعلام**, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1981، ص 61.

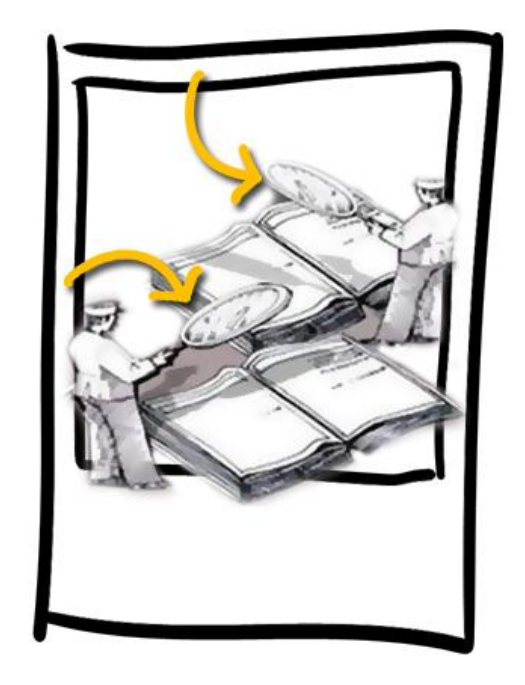
(8)– أحمد بدر ،**عصر الصورة**، دار قباء، القاهرة، 2000، صفحة 39.

(9)– فؤاد إبراهيم، **ثقافة الصورة..التحدي والاستجابة، وعي الصورة..صورة الوعي**، مرجع سابق.

(10)– قيس الزبيدي، **مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم**، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010، ص 166.

الصور الخطية (الرسوم اليدوية)

تقسّم الصور الخطية إلى عدة أنواع بحسب طبيعة كل نوع، وذلك على النحو التالي:



أ. الرسوم الساخرة (الكاريكاتير):

وهي رسوم تقدم رؤية خاصة للأحداث والوقائع بطريقة ساخرة تتسم غالباً بالمبالغة. يهدف هذا النوع من الرسوم إلى التنويع في المواد الصحفية المنشورة للفت الانتباه وإحداث نوع من الصدمة الناعمة لدى القارئ بغية التنفيس عنه من خلال طرح موضوعات تعبر عن أوضاع معينة سائدة في المجتمع غالباً ما تكون غير سوية وموضع انتقاد. (أنظر الصور رقم 1 و2 و3 و4)

ب. الرسوم اليدوية للشخصيات:



وهي الصور المُنتَجَة عن طريق الرسم اليدوي للشخصيات المذكورة أو الواردة في المواد الصحفية المنشورة.

ويتم اللجوء إلى الرسوم الشخصية اليدوية:

1 – في حالة عدم توفر الصور الفوتوغرافية للشخصيات المعنية في المواد الصحفية.

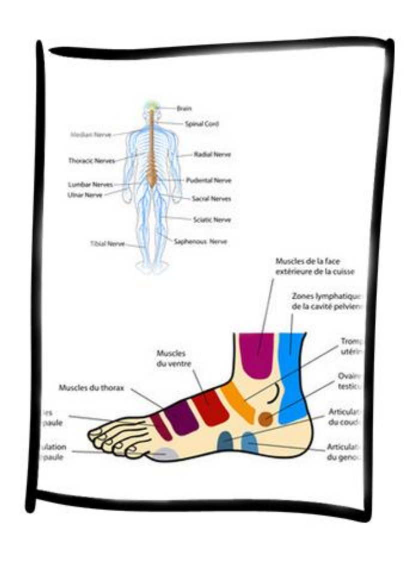
2 – في حال الرغبة بالخروج عن قاعدة النشر المستمر لصور بعض الشخصيات كالمشاهير والرؤساء وغيرهم، بهدف التغيير والتغلب على الرتابة والملل اللذان يمكن أن يصيبا القراء من مشاهدة نفس رسوم الشخصيات دائماً على صفحات الصحف.

ويصلح هذا النوع من الصور لتقارير الشخصيات والمقابلات ومقالات الرأي وغيرها. (أنظر الصور رقم 5 و6)

ج. الرسوم التوضيحية:







وهي الرسوم المرافقة للمواد الصحفية المنشورة والتي يجب أن تساعد على إيضاح المعلومات المتضمنة في هذه المواد وتسهّل عملية فهمها واستيعابها من قبل القارئ، مثل الخرائط والرسوم البيانية والأشكال البيانية.

تعتمد الرسوم التوضيحية في الأساس على استخدام الخطوط المرسومة يدوياً أو آلياً أو الكترونياً والمصحوبة ببعض الكلمات الدالة وذات المغزى والهادفة إلى إيضاح المعلومات والبيانات واختصار الأفكار والمعطيات المعقدة أو المطولة، مثل التعبير عن نسب وأرقام وإحصائيات أو تحديد أماكن أو تبسيط مسألة معينة أو شرح تحركات عسكرية ما أو عرض حالة الطقس...الخ.

تعمد الصحف (وحالياً التلفزيون والمواقع الإلكترونية) إلى استخدام الرسوم التوضيحية لإضفاء قدر من الحيوية والجاذبية على المواد الصحفية الجادة كالأخبار والتحليلات السياسية والاقتصادية والعسكرية. وكل ذلك كي تتمكن الصحف من أداء رسالتها المتمثلة في وصول موادها الصحفية إلى عموم القراء بأبسط وأوضح الوسائل.

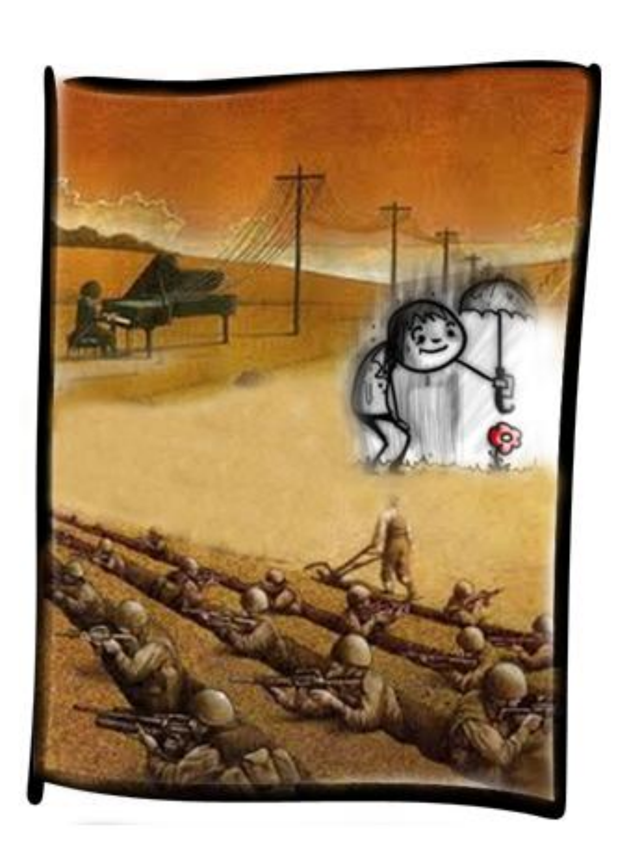
إضافةً إلى ما تقدم، يمكن أن تؤدي الرسوم التوضيحية عدة مهام منها:

1 – التدخل في الصورة الفوتوغرافية لا للتعديل أو التحريف ولكن لوضع آثار توضيحية مثل السهام أو الإشارات أو الكلمات والعبارات التي تدل على أحداث أو مواقع أو تشير إلى أشخاص أو مجتمعات وذلك بهدف توضيح المعاني المتضمنة في الصورة.

2 – توضيح ما لا تستطيع الصورة الفوتوغرافية عرضه أو ما تعجز الصورة عن توضيحه، حيث يقوم الرسام أو مصمم الصفحة في حالات المعارك والاقتتال مثلاً بلستخدام الرسوم التوضيحية للدلالة على مواقع تمركز الجنود أو مخازن الأسلحة أو مخابئ الصواريخ...الخ.

3 – التعويض عن الصورة الفوتوغرافية في حال كان من المتعذر التصوير أو الحصول على الصور المطلوبة في الوقت المناسب. (أنظر الصور رقم 7 و8 و9)

د. الرسوم التعبيرية:



وهي الرسوم المنشورة في الصحف والمرافقة غالباً لمختلف الكتابات والمواد الأدبية والإبداعية كالخواطر والقصص والقصائد والمقالات والكتابات الأدبية والفنية والناقدة. ويهدف هذا النوع من الرسوم الشبيه باللوحات الفنية إلى إيجاد تأثيرات نفسية إيجابية، حيث يجتهد الرسامون من خلال أعمالهم وإبداعاتهم في التعبير عن المعاني المتضمنة في مختلف الكتابات والمواد الأدبية والإبداعية.

وقد ساهمت التكنولوجيا الحديثة في مجال الإعلام والنشر في إمكانية استثمار البرامج الحاسوبية المتقدمة والمتنوعة لإنتاج هذه الصور الخطية ببراعة ودقة متناهيتين. (أنظر الصورة رقم 10)

الصور الفوتوغرافية

وهي الصور التي يتم التقاطها وصنعها بطريقة آلية تماماً باستخدام آلات التصوير المعروفة بالكاميرات وبمساعدة آلات خاصة بالطبع والتحميض.



تقسّم الصور الفوتوغرافية تبعاً لمضامينها إلى عدة أنواع منها:

أ. الصور الخبرية المستقلة أو الإخبارية:

وهي الصور التي تقدم خدمات إخبارية كاملة ومستقلة، أي أنها المستقلة بنفسها وتشكل موضوعاً قائماً بحد ذاته، وتعتمد أحياناً وبشكل بسيط على شرح بعض المعاني والمفاهيم الملتبسة أو غير الواضحة تماماً من خلال بعض الكلمات والمفردات الضرورية. غالباً ما يتسم هذا النوع من الصور بكبر حجمه، وتقوم الصحف بنشر الصور الخبرية عادةً في صفحاتها الأولى أو صفحاتها الإخبارية. وهي تصف وتقدم أحداثاً على شكل تقريرٍ إخباري كامل. (أنظر الصور رقم 11)

"أشارت نتائج الأبحاث أن 75 % من قراء الصحف يلاحظون الصورة وأكثر من 50 % يلاحظون العناوين الرئيسية, وأن 29 % يلفت نظرهم تعليقات الصور بينما لا تلفت المادة التحريرية سوى انتباه 25 % من القراء, مما يعني أن الصورة هي أفضل وسيلة لجذب انتباه القراء حيث يتطلع القارئ دائما إلى الإثارة والتشويق في الصور الصحفية فيشاهدها أولاً, ثم يشرع في الإلمام بالتفاصيل, كما أن الصور المصاحبة للأخبار تعزز وتقوي مستوى تذكر موضوعات الأخبار. وقد أدى تطور استخدام الصور الصحفية إلى الوصول إلى عصر الصحافة المصورة التي تعتمد أساسا على الصورة الصحفية, وتعطي أولوية كبيرة للمصورين الذين يشكلون غالبية محرريها, وهكذا أصبحت عدسة المصور تسبق قلم المحرر في الصحف المصورة "[1].

"فليس غريباً أن تنشأ مجلات إخبارية جديدة تعتمد على الفن الصحفي المصور مثل مجلة تايم سنة 1923، ومجلة نيوزويك سنة 1933، ومجلة لايف سنة 1936، ومجلة لوك سنة 1937."[2]

معايير انتقاء الصور الإخبارية:

"غالباً ما تكون الصورة هي أهم عنصر تيبوغرافي في الجريدة بأكملها, فبوسعها أن تعطي المضمون أو الهدف الإخباري بسرعة أكبر وبوضوح أفضل من التعبير اللفظي, وأن تظهر في كثير من الأحوال لحظة خاصة من وقائع الأنباء بشكل مرئي ومفصل ومستفيض, وبالإضافة إلى بعض النواحي الفنية كالحركة والحيوية والوضوح والقابلية للطبع, فإن المعايير التي تبنى عليها اختيار الصور دون غيرها هي نفس معايير اختيار الأخبار للنشر, وهي المعايير التي يعتمد عليها في المقارنة وتقدير الأهمية النسبية, وتقرير الصلاحية للنشر, وتحديد مكان النشر على صفحات الصحف وبالتالي تتحكم في المعرفة التي تصل إلى الجمهور عن الأحداث المختلفة.

وتتمثل محاولة فهم طبيعة معايير الانتقاء أهمية كبيرة للدراسات الإعلامية, سواء من حيث الكشف عن الخطوط العامة لنظام إعلامي معين وأسلوب أدائه, ومحددات النشر فيه وعلاقته بمؤسسات المجتمع, والعوامل المؤثرة في تقليل المضمون الإعلامي, وتمثل الصورة الإخبارية بأهميتها ووظائفها محورا تلتقي عنده اهتمامات الجمهور والمصورين والمخرجين, حيث يرى المتخصصون أن التصوير الصحفي بقدرته على الكشف عن التفصيلات الدقيقة في الحدث, كثيرا ما يتفوق على مشاهدة الحدث الواقع فعلا. وما عيون القراء في العصر الحديث إلا تلك العدسات المركبة في آلات التصوير التي يوجهها المصورون الصحفيون كل يوم لالتقاط الأخبار وتسجيل الأنباء, وعرضها على القراء في أسرع وقت وبأدق التفاصيل.

كما تعد الصورة بالنسبة للمخرج وسيلة لإضفاء قيمة الحركة والتنوع على الصفحة وينبغي أن يكون استخدامها هدف صحفي فوظفتها ليست زخرفيه, وإنما لتوضيح الأخبار التي تصاحبها, أو أن تكون جزءا من الموضوع المصور. وبالتالي فإن الاستخدام الناجح للصور الإخبارية يتطلب العناية بكيفية معالجتها من جانب المصورين والمخرجين بما يساعد القراء على مواصلة القراءة عبر ما تقدمه لهم من إيضاحات حول المشاهد الماثلة أمامهم, حتى يستطيعوا استيضاح الرسالة الصحفية من خلال الفهم الكامل لما تحتوي عليه من فنون وصور."[3]

"الصور الإخبارية بما تملكه من مزايا وما تؤديه من وظائف تجعلها في محور اهتمامات الجمهور والمصورين والمخرجين, حيث يتابعها الجمهور لإشباع حاجته إلى رؤية ومعرفة ما يدور في العالم من أحداث, ويسعى إليها المصورون لتسجيل الوقائع التي تهم الجمهور, والتي قد تمثل سبقاً أو انفراداً صحفياً, ويعمل المخرجون على إبرازها من أجل جذب اهتمامات الجمهور".[(4)]

العوامل التي تتحكم في اختيار الصور الإخبارية:

- المعايير المهنية والمعايير الذاتية للقائم بالاتصال وخاصة المصورون والمخرجون.
- المعايير المهنية التي تؤثر على أولويات القائمين بالاتصال وعلى تشكيل القيم الإخبارية وترتيبها.

ب. الصور الشخصيه (صورة الشخصيات):

وهي الصور التي تقدم الشخصيات ذات العلاقة بالمضامين التحريرية المنشورة وتعبر عنها، أي أنها تمثل شخصيات محاور الموضوعات المنشورة. وقد تقدم الصور أكثر من شخصية ذات علاقة بهذه المضامين. وتتميز غالباً بصغر أحجامها قياساً للصور الإخبارية أو صور الموضوعات. تتناول هذه الصور ملامح الشخصيات المهمة وغير المهمة، غير أن هذه الشخصيات يجب أن تتمتع بالحركة والانفعال والحضور.

يمكن أن تنشر الصحيفة هذا النوع من الصور على عمود واحد أو على نصف عمود عندما تبدو أصغر. لكن في حالات معينة تبالغ الصحيفة بإعطاء الصورة مساحةً أكبر لتشغل أكثر من عمود في الموضوعات المهمة أو الكبيرة مثل الأحاديث والتحقيقات الصحفية.

ظهور شخصية الحاكم أو الرئيس أو القائد مثلاً في الصورة الصحفية هو غالباً تعبير عن قيمة سياسية أو إنسانية أو عن حزب أو جماعة أو تيار معين. ومثل هذا الظهور في وسائل الإعلام هو بحد ذاته رسالة إعلامية مهمة حاملة لأفكار ومضامين هادفة. فلا غرابة أن يتكرر ظهور هذا النوع من الشخصيات. (أنظر الصور رقم 12 و12/ B و13 و14)

ج. صور الموضوعات:





وهي الصور التي تسعى إلى نقل أو تقديم صور عن تفاصيل لأحداث أو وقائع حول النشاط الإنساني أقل سرعةً من الصور الإخبارية. ويمكن تأجيل صور الموضوعات يوماً أو بضعة أيام أو شهراً كما يرتئي المحرر أو المصور بحيث تُنشر في أي وقت مع الموضوع الخاص بها لأنها لا ترتبط بتوقيت واقعة معينة أو حدث إخباري طارئ، بخلاف الصور الإخبارية التي تتسم بخاصية الجدية أو الآنية والحالية. (أنظر الصور رقم 15 و16)

د. الصور الإعلانية:





وهي الصور التي تقوم في الإعلان مقام النص في الصحيفة أو التلفزيون، حيث تمارس دور الشارح والموضح للأفكار والمعلومات الواردة في مضمون الإعلان، بمعنى أنها تُستخدم في طرح ودعم المضامين الإعلانية القائمة على الفكرة الرئيسة للإعلان الذي يقوم المعلن بنشره. علماً أن فكرة الإعلان يمكن أن تعبّر عن خدمات أو أشخاص أو سلع، كما أنها قد تشرح طرق استخدام هذه الخدمات والسلع. (إضافةً إلى الصورة الإعلانية في الصحيفة، سنتطرق للمزيد في فصل لاحق حول الصورة الإعلانية عموماً، أي

الصحفية أو الثابتة والمتحركة أو التلفزيونية والسينمائية، لأهميتها في عصرنا الراهن وفي التخصصات الأكاديمية).

هـ. الصور الجمالية:



هي نوع من الإبداع الفني–التقني للمصور الذي يعتمد على براعته وتذوقه الجمالي وقدرته على انتقاء تكوينات وتوظيفها في خدمة شكل الصورة لا في مضمونها. وهي صور بعيدة غالباً عن المضامين والمواد الإخبارية، إلا إذا ارتبطت بتقارير وتحقيقات عن مَعارض أو مزادات أو اكتشافات أثرية أو فنية أو غير ذلك. ولا تتضمن أبعاداً يمكن استخدامها وتوظيفها في المواد المحرَرَة المنشورة. وإنما يقوم المخرج الصحفي بالاستفادة منها لوضع لمسات جمالية على الصفحات. (أنظر الصور رقم 17 و18 و 19و20)

و. الصور الدعائية:

كل أنواع الصور تحمل في طياتها معاني ومقاصد دعائية مباشرة وغير مباشرة، لكن هذا النوع يتميز بمقصده الدعائي الواضح والمباشر. تكتسب هذه الصور أهميتها من تراكمها على المدى البعيد، فهي أداة مهمة في تكوين الصورة الذهنية أو النمطية عن الأشخاص والأشياء مثل المنظمات والمنشآت. وهي من أعقد أنواع الصور حيث تحتاج في التقاطها وعرضها على مصور ومصمم قادرين على توفير كل العناصر والمستلزمات التي تستطيع القيام بدور في المجال الدعائي ككل.

أهمية الصورة الصحفية

"الحقائق تؤكد أن البصر يلعب دوراً رئيسياً في عملية الإدراك حيث يمد الإنسان بكمية غير محدودة من المعلومات عن البيئة المحيطة به ولذلك يعتبره الكثيرون الحاسة المهيمنة عند الإنسان، حيث يميل الإنسان غالباً إلى تصديق ما يراه إذا ما تعارضت المعلومات الحسية، ولذلك فقد تزايدت مكانة الصورة الصحفية كأداة إعلامية لأسباب عديدة أكدتها الأبحاث التي أشارت إلى أن 75 % من قراء

الصحف يلاحظون الصورة، وأكثر من 50 % يلاحظون العناوين الرئيسية وأن 29 % يلفت نظرهم تعليقات الصور بينما لا تلفت المادة التحريرية سوى انتباه 25 % من القراء مما يعني أن الصورة هي أفضل وسيلة لجذب انتباه القراء، وهو ما جعل المسئولين في الصحف لا ينظرون إلى الصور باعتبارها مجرد عنصر لإضفاء الجاذبية على الصفحات، وإنما لمساعدة القراء على فهم الموضوعات وحثهم على قراءة أكثر عمقاً بتقديم معلومات مصورة واضحة بتأثير درامي يوفر إحساساً بالقرب ويقدم دعوة للقارئ كي يأخذ مكانه في الحدث ويزيد من معناها الذي تكتسبه أيضا من خلال علاقتها بالأطر التي توضع بها والتي تشتمل خلفيات وجذور الموضوعات واستخدام الصور في أداء مهام خاصة، والمساحات المخصصة لها وكيفية إبرازها وعلاقتها بالنصوص التحريرية وعلاقتها بالعناصر الصحفية الأخرى التي تسهم في تشكيل وتحديد المفاهيم الإيديولوجية للصحيفة".[5]

"وتعد الصور الصحفية من الرموز الاتصالية الأساسية التي تعتمد عليها الصحف في صياغة رسائلها التي تتفق وخصائص الجمهور المتلقين، فهي لا تعتمد فقط على الرموز اللفظية ولكنها تعتمد أيضاً على رموز أخرى غير لفظية لتأكيد المعاني والأفكار التي تعكسها الرموز اللفظية، أو تنفرد بنقل معان وأفكار أو معان مستقلة ورسائل خاصة بها، لا يقف دورها عند وظيفة جذب انتباه القارئ أو إثارة اهتمامه ولكن يتم قراءة الرموز التي تتكون منها الصورة وما تحمله من أفكار أو معان أو ما يجسد أبعاداً مضافة أو يركز على شخصيات ووقائع معينة وغيرها من الوظائف الاتصالية."[6]

توظيف الصورة الصحفية

"أدت التطورات التكنولوجية المتتابعة في صناعة وسائل الإعلام إلى الدخول في عصر جديد يتميز بتدفق إخباري متلاحق في مختلف أنحاء العالم وقد اتخذت الصورة الصحفية في هذا المجال مكاناً متميزاً في نقل ما يدور من أحداث لما تتميز به من قدرة فائقة على نقل المعاني والتعبيرات والمشاعر بأسلوب يصعب أن تعبّر عنه الكلمات.

وقد أدى هذا التطور في عصر الصحافة المصورة إلى تنامي الحوار حول المعايير التي تحكم انتقاء الصورة الصحفية وتوظيفها وتحديد أولويات النشر وموقعها في الصفحة وغيرها من المعايير التي أصبحت تنعكس بالتالي على كم المعلومات والأخبار وقيمتها.

(...) الصورة الصحفية بما تملكه من مزايا متعددة تجعلها محوراً لاهتمام العديد من أطراف العملية الصحفية يتلقاها الجمهور لتلبي احتياجاته في معرفة ما يدور من أحداث في العالم بعد أن يتسابق إلى التقاطها المصورون سعياً وراء انفراد صحفي أو تغطية صحفية أكثر حيوية ويسعى المخرجون من خلالها لإضفاء مزيد من الجاذبية على صفحاتهم وللتعبير عن سياسات الصحف واتجاهاتها. [7]

معايير وضوابط انتقاء الصورة الصحفية

من المهم والمفيد معرفة المعايير والضوابط التي تدفع الصحيفة والقائم بالاتصال إلى اختيار صورة صحفية دون غيرها وتوظيفها واستخدامها وما يحكم هذا الاختيار والاستخدام من أبعاد تقنية وفنية وأخلاقية وقانونية.

أ. معايير وضوابط فكرية وسياسية وإدارية:

"تشير دراسة جان سنجر J. Singer إلى أن رؤية الصحفيين لدورهم لا تقتصر على جمع المعلومات ونشرها بل تتعداه إلى صياغة الوجدان والفكر وصنع التغيير، ومن هنا تبدو الحاجة إلى صحافة إبداعية تعتمد على المصداقية وإدراك الدور الذي ينبغي القيام به *(Singer J. 1997: 2-18)*، ويرى الباحثون أن هناك تأثيرات خارجية عديدة تؤثر على هذا الدور الذي ينبغي أن تقوم به المؤسسات الصحفية تتمثل في التأثيرات الحكومية بمستوياتها المتعددة وتأثيرات النظام التشريعي والقضائي على طريقة اختيار المضمون الصحفي وتأثير المساهمين في هذه المؤسسات. وكذلك تأثير القيم والتقاليد والممارسات التي تشكل الصحفي اجتماعيا." [8]

عموماً، يُظهِر القائم بالاتصال التزامه بسياسات المؤسسة الصحفية من خلال ما يقوم به سواء بالحذف أم التعديل أم الإضافة بما يؤكد وجود التحيز في انتقاء الصور الصحفية لخدمة أهداف وسياسات المؤسسة. **وفيما يلي أبرز معايير انتقاء الصورة الصحفية:**

1- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بوجود إطار إيديولوجي- سياسي وفكري يحكم اختيار الصورة الصحفية.

2- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بوجود الاتجاهات المختلفة الداعمة أو غير الداعمة للسياسة والاقتصاد والثقافة في المجتمع.

3- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بالعوامل الخارجية في البيئة المحيطة أو السياق الاجتماعي.

4- يتأثر انتقاء الصور الصحفية أيضاً بالقوى المؤثرة في المؤسسات الصحفية، مثل العلاقة بين الخصائص الشخصية للقائم بالاتصال (المصور أو رئيس التحرير...الخ) سواء العامة مثل الدخل والطبقة والنوع والمستوى الثقافي والتعليمي، أم خصائص موضوعية فكرية أو عقائدية والمحتوى الذي يقوم القائم بالاتصال بإعداده.

5- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بالممارسات التقليدية والإحساس الذاتي عن الإعداد والنشر وهذا ما يسمى عملية التنشئة داخل الجماعة التي تؤثر في القائم بالاتصال.

6- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بحراس بوابة اختيار الصور الصحفية، وهم من العناصر الفاعلة في نظام المؤسسة الصحفية، والذين يصعب أن يكونوا موضوعيين في عملية الانتقاء لأنهم ليسوا أفراداً وإنما هم جزء من مجموعة من أصحاب القرار في اختيار الصور في المؤسسات الصحفية.

7- يتأثر انتقاء الصور الصحفية بالضغوط السياسية والاجتماعية والدينية والرقابية والضغوط الاقتصادية مما يؤثر في نهاية المطاف على محتوى الرسائل، في النصوص كما في الصور.

8- تتأثر عملية اختيار الصور الصحفية بتوقعات القائم بالاتصال من جمهور المتلقين وتصوراته عن العلاقة بين خصائص هذا الجمهور وأنماط السلوك المستهدفة، وهذه التوقعات والتصورات تؤثر أيضاً وكثيراً في انتقاءه لأنواع الصور ومحتوياتها وأشكالها.

9- تتأثر عملية اختيار الصور الصحفية بمدى انتماء القائم بالاتصال إلى الجماعات المرجعية التي تعتبر عنصرا مهماً ومحركاً من محركات الشخصية فهو يؤثر في أسلوب التفكير أو طريقة التفاعل مع العالم والبيئة المحيطة بالفرد.

10- تتأثر عملية اختيار الصور الصحفية بمختلف التأثيرات المجتمعية وخاصةً تلك التي فرضتها التطورات التكنولوجية المتسارعة.

11- تتأثر عملية اختيار الصور الصحفية بالرغبة في اختيار الأفضل من جانب العاملين في المؤسسات الصحفية، فلم تعد الصور الصحفية مجرد عمل مهني وإنما أصبحت أداءً اتصالياً بامتياز.

12- تتأثر عملية انتقاء الصور الصحفية بالإجراءات الإدارية والتنظيمية مثل تأثيرات مجالس وإدارة التحرير والتأثيرات الفنية والتقنية، وعامل الوقت، والمتابعة الإخبارية مما يؤثر على صياغة وتشكيل القيم الإخبارية وترتيبها في مؤسسة ما، والتي قد تتعارض مع ما يحدث في العالم الخارجي أو مع توقعات الجمهور.

13- يتأثر اختيار الصور الصحفية أيضاً بالعلاقة بمصادر الصور والمعلومات وان كان من غير السهل وضع ضوابط أو محددات خاصة للعلاقات بين القائم بانتقاء الصور ومصادرها.

ب. معايير وضوابط تقنية ومهنية وقانونية:

تضمن هذه المعايير الشروط الواجب توفرها في الصورة كي تكون صالحة للنشر دون ضعف تقني أو مهني أو مخالفات قانونية:

1- من حيث الجوانب التقنية والفنية للصورة:

أن تتمتع الصورة بدرجة عالية من الوضوح والدقة، وأن تخلو من العيوب المادية كالتآكل والإهتراء والخدوش...الخ، وأن تتميز بالتباين بين ظلالها، وأن يكون سطح الصورة لامعاً نسبياً لعكس الضوء بشكل كافٍ. وبما أن نسخة الصورة المطبوعة ليست مساوية للأصل في الإتقان، لذلك يجب تجنب إعادة تصوير النسخ الأصلية للصورة المرشحة للنشر لأن ذلك يضعفها فنياً.

وعليه يجب أن تتمتع الصورة بالحركة والوضوح والحيوية وأن تكون قابلة تقنياً للطبع، فلا يمكن إتمام عمليات التصوير والحفر كما ينبغي دون أن تكون تفاصيل الأصل واضحة ودقيقة.

2- من حيث شكل الصورة:

شكل الصورة هي المساحة التي تأطرها الحواف الخارجية للصورة ويكون للمخرج الصحفي دوراً كبيراً في تحديده. وبما أن لشكل الصورة دوراً كبيراً في زيادة إمكانية جذب انتباه واهتمام القارئ – المتلقي وتحفيزه على اقتناء أو قراءة الصحيفة، لذلك يتفنن المخرجون والناشرون في تحديد شكل الصورة.

3- من حيث مساحة الصورة:

إن "عملية التكبير تفسد الصورة وتعطي نتائج رديئة فيجب تجنبها بقدر الإمكان، أما عملية التصغير فهي على العكس من ذلك تعطي نتائج طيبة. ومعظم الصور التي ترد إلى الصحف تكون كبيرة الحجم مصقولة السطح واضحة المعالم والتفاصيل متباينة الظلال لكي تصلح للطبع. والقاعدة المتبعة عادة هي أن تكون الصورة كبيرة واضحة المعالم والتفاصيل ثم تصغر إلى المساحة المطلوبة."(9)

4- من حيث قطع الصورة:

للصورة حجم ككل المواد الصحفية الأخرى. لذلك يجب إجراء قطع الصورة بما يُبقي على مضمونها. وهذا يتطلب الحفاظ على الجزء المهم في الصورة الذي يحمل معانيها ومقاصدها كي يركز القارئ – المتلقي عليه وبالتالي تصل رسالة الصورة. فالصورة سواءً كانت كبيرة أم صغيرة الحجم يجب أن تُعاد صياغتها وتحريرها كي تنقل ما ينبغي نقله من أفكار ومعلومات.

5 – من حيث محتوى أو مضمون الصورة:

- أن تكون فكرة الصورة الصحفية جديدة وأصيلة وأن تكون واضحة ومفهومة من بداية النظر إليها.
- أن تتمتع الصورة بالبساطة والتلقائية بحيث لا تُشعِر القارئ بأن الصورة معدّة مسبقاً.
- أن تتناغم الصورة مع مضمون المادة الصحفية المنشورة من حيث التكوين والتوقيت والاتجاه.
- أن تشكل الصورة إضافة بحد ذاتها للمضمون التحريري للمادة الصحفية لا أن تكون تكراراً ممجوجاً لما يقدمه مضمون المادة.

6 – من حيث النص أو التعليق المرافق للصورة:

أن تكون الصورة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً وواضحاً بالحدث أو الموضوع الذي يدور حوله النص الصحفي المكتوب، وأن تتوافر فيها صفة الآنية أو الحالية بالنسبة للموضوع محور الحدث.

يحتاج القارئ في أغلب الأحيان إلى فهم الصورة ومحتواها بدقة ويُسر، ولذلك لا بد من بعض الكلمات التي تعرف بالصورة وبما تتضمنه وهو بمثابة تعليق (الكابشن Caption) يعرّف بمضمون الصورة وبأي شخصية موجودة في الصورة حتى لو كانت مشهورة جداً. فقد يحدث أن بعض الجمهور لم يسبق له أن تعرّف على هذه الشخصية. وهذه القاعدة تنطبق على جميع أنواع الصور بما فيها الصورة الإخبارية والجمالية وغيرها. فالصورة الإخبارية مثلاً، بحاجة إلى تعليق يوضح ويفسّر جوانبها أو بعضها أو ليلفت انتباه المتلقي – القارئ إلى عنصر ما فيها أو جانب من الجوانب.

7– من حيث الوضع القانوني والأخلاقي للصورة:

مراعاة الناشر لكافة الجوانب الأخلاقية والقانونية ومحظورات النشر كي لا يُعرِّض الصحيفة للمساءلة الأخلاقية أو القانونية أو الجنائية من جراء نشر الصورة. فيجب على الناشر مثلاً تحديد مَنْ صاحب الحق في الصورة؟ ولمن ترجع ملكيتها؟ ورفض أي تحايل أو استنساخ أو قرصنة أو تشويه أو تغيير أو تعديل معالم الصورة الأصلية دون أذن أو تبرير قانوني.

ومن القضايا الأخلاقية والقانونية المثارة حول الصورة الصحفية مراعاة حق الأفراد في الخصوصية، والتي ينبغي ألا يتعدى عليها المصور أو الناشر. وأيضاً، التفريق بين حق الرأي العام في المعرفة وخصوصية الأفراد. (أنظر الصورة رقم 21)

الصورة الصحفية ومبادئ الإخراج

"مما لا شك فيه أن أهم وسيلة لتحسين شكل الصحف ومحتواها هي استخدام الصورة الفوتوغرافية بفعالية أكبر، فالصور يمكن أن تجذب القراء إلى الجريدة وتساعد في دعم موقف الصحيفة في المنافسة مع التلفزيون، ووسائل الإعلام الأخرى التي تتنافس من أجل الاستحواذ على وقت القارئ. فالصور الجيدة يمكن عن طريقها توصيل المعلومات إلى القراء حيث تجذبهم إلى متون القصص الخبرية التي تحتوي

على اتصال قد أصبح أحد القوى البصرية الأولية من حياتنا... أصبح مهماً كالكلمة المطبوعة تماماً."[10]

ويمكن تناول موضوع الصورة الصحفية والإخراج الصحفي من حيث الشكل والمضمون:

الشكل:

تعد الصورة عنصراَ أساسياً للمساعدة على نجاح الصحيفة التي تستثمر هذه اللغة المصورة في محاولة لإغراء حاسة البصر لدى القارئ من خلال فن إخراج الصفحات، الأمر الذي يدفع مخرجي ومصممي الصحف إلى إيلاء كل الاهتمام بالمداخل المرئية للصفحات لقدرتها على إضفاء الحيوية وبالتالي تقبل القارئ لها وزيادة فرص التأثر بما تحويه من مواد.

وبما أن الصورة والعنوان هما أهم العناصر الطباعية أو التيبوغرافية في الإخراج الصحفي، نجد أن "الصورة إما أن توضع قبل الموضوع أو بعده أو إلى جواره ويمكن أن يأتي العنوان أعلى الصورة أو أدناها. وعند تعدد الصور يمكن ترتيبها طوليا أو أفقيا بشرط ألا توضع وسط الموضوع. وعند نشر الصور الصغيرة التي لا يزيد عرضها عن نصف عمود، والتي يكون عرض الأسطر المجاورة لها عمود ونصف عمود أو نصف عمود فقط، يستحسن أن تعرض بالتبادل، فإذا كانت الصورة على يمين العمود والكلام إلى يسارها، فيجب أن تكون الصورة التالية إلى اليسار والكلام إلى يمينها وهكذا.

ولكل صورة شرح أو بيان ينشر معها بالكلمات caption –كما ذكرنا آنفاً– التي قد تأتي فوق الصورة أو تحتها أو إلى جوارها، أو أنها قد تحفر مع الصورة نفسها، والكلمات المصاحبة للصورة تكون عادة أكبر أو أثقل من حروف المتن. ويراعى عادة وضع الصورة في النصف الأعلى من الصفحة لأنها أكثر لفتا للأنظار من العناوين، ولا بأس من نشر الصور في أسفل الصفحة بحيث لا تطغي على النصف العلوي"[11].

وبما أن الصورة تساهم في إحداث التوازن عبر الصفحة مع العناصر الطباعية الأخرى كالعناوين مما يساعد على تثبيت أركان الصفحة، لذلك يجب:

- ألا تطغى الصورة بثقلها التيبوغرافي على بقية العناصر الأخرى مثل العناوين والفواصل البيضاء، والخطوط، كي لا تستأثر الصورة باهتمام القارئ لذاتها دون خدمة المادة الصحفية المرتبطة بها.

◄ استخدام عدة صور فقط، أي ثلاث أو أربع صور كبيرة وعدم اللجوء إلى أكثر من ذلك، مع التركيز على صورة واحدة يمكن أن تهيمن على بقية الصور وتكون موضوعة في الجزء الأهم من الصفحة، وهو القسم العلوي اليميني بالنسبة للصحف المنشورة باللغة العربية.

المضمون:

نشير إلى بعض المزايا التي تتمتع بها الصورة وتمنحها الأهمية من ناحية المضمون وعلاقة ذلك بموضوع الإخراج الصحفي:

1- تستوقف القيم الجمالية الموجودة في الصورة نظر القارئ مما يثير فيه الإحساس بالبهجة، الشيء الذي يساهم في تقريب المضامين المنشورة إلى نفسه وبالتالي إمكانية التأثر بها.

2- تستطيع الصور أن تضفي العديد من المعاني للمادة الصحفية المنشورة مما يمكن أن يُكسِبها مصداقية أكبر من خلال قدرتها على التفاعل مع الكلمات المعبرة عن الواقع الذي يهم القارئ فهمه واستيعابه.

3- يمكن للصورة أن تقدم معلومات وأفكار مهمة ومتعددة في حيز صغير وبذلك تقلل الجهد المطلوب بذله من القارئ للإحاطة بالمواد المنشورة.

4- لدى الصورة القدرة على تخزين وتثبيت المعلومات في ذاكرة القارئ مما يجعلها أكثر قرباً من الذهن نسبةً إلى غيرها من المواد أو النصوص غير المصورة.

وباختصار فإن على المخرج الصحفي أن يحقق قاعدتين أساسيتين عند استخدامه للصورة وهما:

1- إشعار القارئ أن كل صورة تشغل في الصحيفة مكاناً ومساحةً بُحِثَ أمرهما بدقة وعناية.

2- التأكيد للقارئ أن انتزاع الصورة من مكانها سيحدث خللاً موضوعياً وجمالياً في الصفحة، وهذا دليل على صحة وجودها هنا تحديداً وأنها ليست لسد الفراغ.

صور وأشكال وروابط تفاعلية للوحدة التعليمية الرابعة



الصورة رقم (1)

رسم كاريكاتير عن موقع:

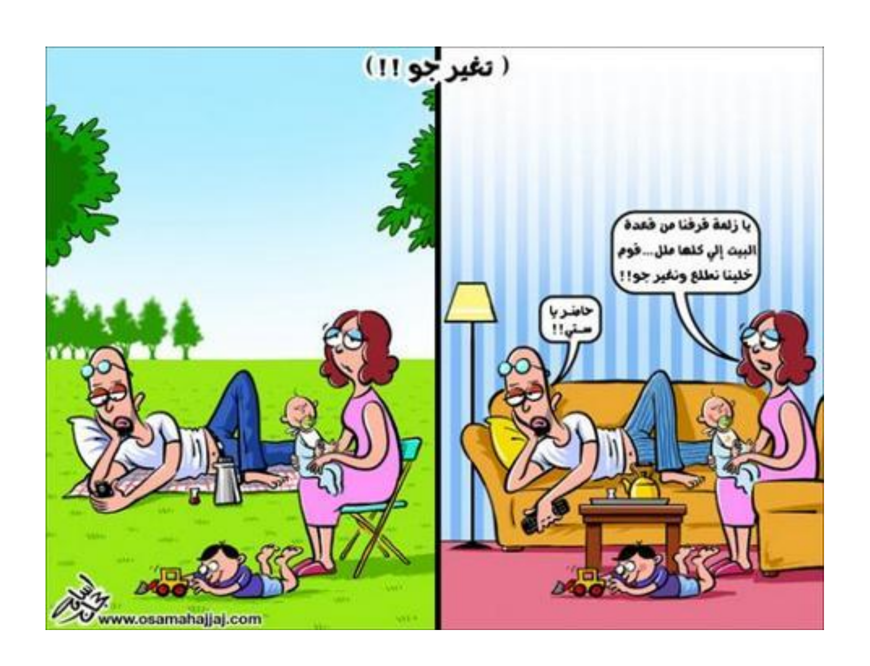
http://www.almstba.com/vb/t55850.html



الصورة رقم (2)

رسم كاريكاتير عن موقع:

http://www.almstba.com/vb/t55850.html



الصورة رقم (3)

رسم كاريكاتير عن موقع:

http://www.almstba.com/vb/t55850.html



الصورة رقم (4)

رسم كاريكاتير عن موقع:

http://www.trteb.com/ar



الصورة رقم (5)

رسم يدوي للمثل ريدفورد، عن موقع:

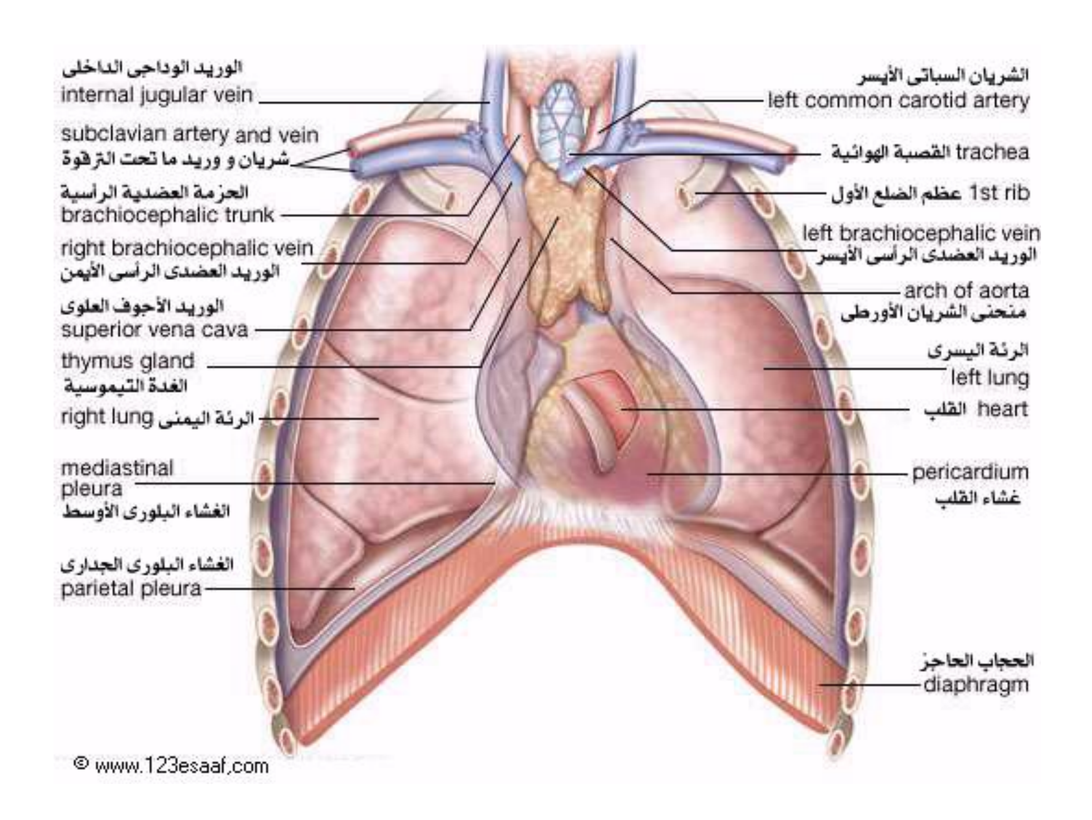
www.vbdar.com



الصورة رقم (6)

رسوم يدوية لبعض الممثلين المشاهير,عن موقع:

arabic.news.cn



الصورة رقم (7)

رسوم توضيحية لكل أعضاء جسم الإنسان

والعديد من الأفلام التفاعلية حول أجزاء وأعضاء جسم الإنسان، عن موقع:

http://www.123esaaf.com/Atlas%20Main%20Page.html



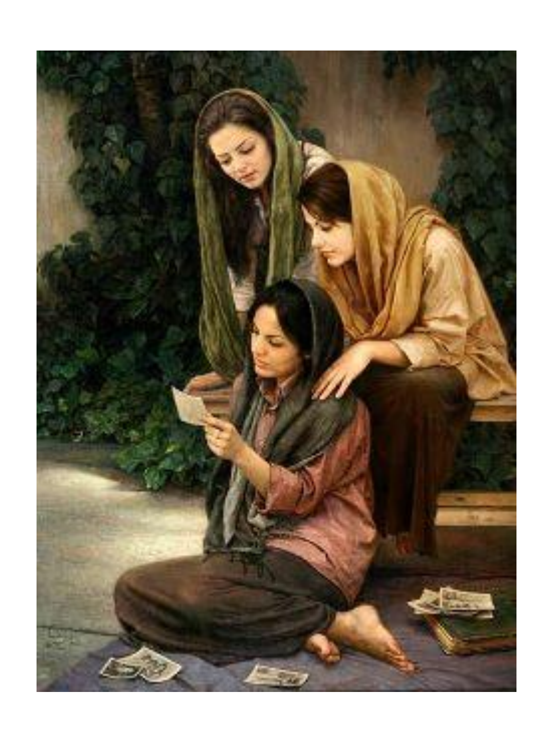
الصورة رقم (8)

رسوم توضيحية لقمصان ستلعب بها المنتخبات في كأس العالم



الصورة رقم (9)

رسم توضيحي لحركة الأسهم



الصورة رقم (10)

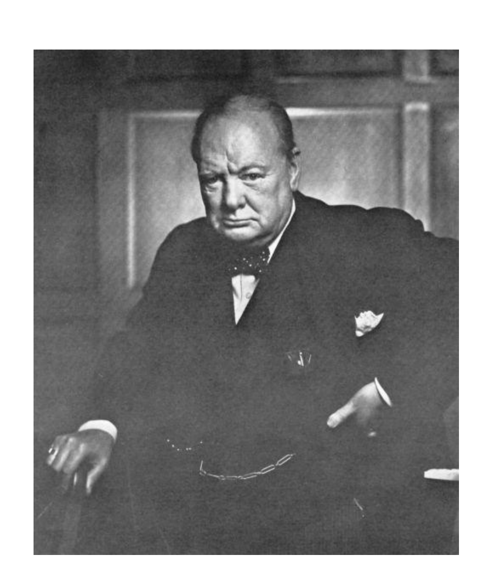
رسم يدوي تعبيري



الصورة رقم (11)

صورة إخبارية

صورةِ لطفل صيني قُتِل في زلزال تعرضت له مدينته بينما كان في مدرسته، أخرجوه من تحت الأنقاض ماسكاً بقلمه.



الصورة رقم (12)

صورة شخصية لواحد من أشهر رؤوساء الحكومة البريطانية ونستون تشرشل



الصورة رقم (12/ B)

صورة شخصية للرئيس الأمريكي باراك أوباما

(13) – صور شخصيات زعماء من الصغر حتى الكبر، على الرابط: http://mz-mz.net/8890/

(14)– صور نادرة لشخصيات، على الرابط: http://mz-mz.net/27616/



الصورة رقم (15)

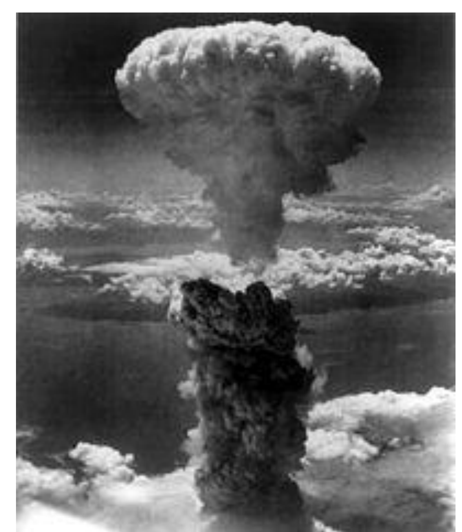
صورة موضوعات – صراع طفلة للوصول إلى معسكر الإطعام في إفريقيا

هذه الصورة تعد من أشهر الصور العالمية التي صورت المأساة الحقيقية التي يعيشها سكان جنوب إفريقيا, المصور هوكيفين كارتر نالت هذه الصورة جائزة بوليتزر كأفضل صورة التقطت لعام 1994 في مجاعة السودان.

هذه الصورة تصور نضال فتاة صغيرة للحياة والوصول إلى مخيم للإطعام أقامته الأمم المتحدة موجود على بعد عدة كيلومترات, كما يظهر في الصورة نسر ينتظر نهاية هذه الفتاة لينقض على جثتها ويغذي نفسه.

هذه الصورة تتكلم عن نفسها بنفسها هي تصور نقائض الحياة والموت والنضال من أجل الحياة. شكلت الصورة صدمة للعالم ولم يعرف أحد مصير هذه الطفلة إن كانت قد نجحت في النجاة أم لا حتى وقت قريب حيث نشرت النيويورك تايمز الخبر وأرسلت مبعوثين للبحث عنها فوُجِدت على قيد الحياة.

هذا شكل نقيضاً آخر حيث ترك المصور مكان التصوير فور التقاط الصورة وجلس لساعات تحت شجرة يدخن ويبكي وبعد ذلك بثلاثة أشهر وجد منتحراً بالسم في موقع قريب من المكان فالمصور انتحر ونجت الفتاة ولم يتسن للمصور كيفين استلام جائزته العالمية فاستلمها والده الذي تكلم بصورة مؤثرة واصفاً ولده بالمبدع وكيف اختار إنهاء حياته عندما لم يستطع أن يساعد ولكنه ترك وراءه هذا الأثر الكبير والذي هز ضمير العالم.





الصورة رقم (16)

صورة موضوعات– قنبلة هيروشيما 6 آب 1945

الصورة تعتبر وثيقة رسمية للكارثة التي هزت العالم سنة 1945 والتي راحت ضحيتها مدينة بكاملها هي مدينة هيروشيما اليابانية. يقال أن التوقيت العالمي للكارثة كان الساعة 10 و10 دقائق صباحاً وقد جمدت الساعات على هذا التوقيت احتجاجاً على الهمجية الأمريكية.



الصورة رقم (17)

صور جمالية – عن موقع:

http://www.fazza3.com/vb



الصورة رقم (18)

صور جمالية – عن موقع:

http://www.fazza3.com/vb



الصورة رقم (19)

صور جمالية – عن موقع:

http://www.fazza3.com/vb



الصورة رقم (20)

صور جمالية – عن موقع:

arabic.news.cn



الصورة رقم (20)

صورة صحفية

نشرت المجلات قبل فترة صورة للرئيس الفرنسي نيكولاس ساركوزي وهو على متن قارب في ثياب البحر، لكن الصورة كانت تنقصها بعض التفاصيل. وفي أوائل الشهر الحالي أعادت مجلة "باري ماتش" نشر الصورة مع تفاصيل أضيفت عليها بلمسات رقمية أدت إلى تشويهها. غير أن المجلة زعمت بعد ذلك على سبيل التوضيح أن موقع القارب الذي كان فيه الرئيس الفرنسي بالغ من هذا التشويه قبل أن تأتي مجلة "ل إكسبريس" لتفضح أن التشويه حصل بسبب التصحيحات الرقمية التي بولغ فيها أثناء عملية الطباعة.

(المصدر: خدمة يو أس أيه توداي – الشرق الأوسط، 27–سبتمبر–2007)

الخلاصه

لكل صورة سبب لوجودها، ولذلك فكل صورة تؤدي وظيفة معينة تبعاً لسبب الوجود أو وظيفة مستوحاة من وجود الصورة. ففي التلفزيون والسينما، لابد من وجود الصورة المتحركة لأنها عماد المادة السمعية البصرية، أما في الصحافة المطبوعة فالأمر مختلف حيث أن الصورة الفوتوغرافية أو الثابتة مرتبطة بالمادة المطبوعة (خبر، مقال, تحقيق صحفي...)، فإن خدمت وأغنت مضمون هذه المادة المطبوعة فهذا سبب لنشرها وبالتالي سبب وجودها هنا وإن لم تقم بذلك فلا معنى لنشرها وبالتالي لا وظيفة لها في هذا المطبوع.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. يتم اللجوء إلى الرسوم الشخصية اليدوية في حال:

1. عدم توفر الصور الفوتوغرافية للشخصيات المعنية في المواد الصحفية
2. الرغبة بالخروج عن قاعدة النشر المستمر لصور بعض الشخصيات
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثانياً. يمكن أن تؤدي الرسوم التوضيحية عدة مهام منها:

1. التدخل في الصورة الفوتوغرافية لوضع آثار توضيحية
2. توضيح ما لا تستطيع الصورة الفوتوغرافية عرضه
3. التعويض عن الصورة الفوتوغرافية في حال عدم الحصول على الصورة المطلوبة في الوقت المناسب
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. تقسم الصورة الخطية إلى عدة أنواع بحسب طبيعة كل نوع:

1. الكاريكاتير
2. الصور الإخبارية
3. الصور الموضوعية
4. الصور الإعلانية

الإجابة الصحيحة رقم 1

رابعاً. تقسم الصور الفوتوغرافية تبعا لمضامينها إلى عدة أنواع:

1. الصور التعبيرية
2. الصور التوضيحية
3. الكاريكاتير
4. الصور الدعائية

الإجابة الصحيحة رقم 4

خامساً. تتأثر عملية انتقاء الصور الصحفية بـ:

1. العلاقة بمصادر الصور والمعلومات
2. الإجراءات الإدارية والتنظيمية
3. القوى المؤثرة في المؤسسات الصحفية
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

سادساً. ينظر المسؤولون في الصحف إلى الصور باعتبارها:

1. مجرد عنصر لإضفاء الجاذبية على الصفحات
2. وسيلة لمساعدة القراء على فهم الموضوعات
3. وسيلة لحث القراء على قراءةٍ أكثر سرعة وإيجازاً
4. عنصراً مهماً للمصور للتعبير عن ذاته

الإجابة الصحيحة رقم 2

سابعاً. تقوم الصحف بنشر الصور الخبرية عادةً في:

1. صفحاتها الخاصة بالحوادث

2. صفحاتها الأولى
3. صفحاتها الإخبارية المحلية
4. الاجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. من أبرز معايير انتقاء الصورة الصحفية:

1. يتأثر انتقاء الصورة بالعوامل الخارجية غير المرتبطة بالبيئة المحيطة
2. يتأثر اختيار الصورة بالعلاقة بمصور الصورة وبشكل أساسي
3. تتأثر عملية انتقاء الصورة بالإجراءات الإدارية والتنظيمية
4. يتأثر انتقاء الصورة بالضغوط النفسية

الإجابة الصحيحة رقم 3

المراجع

(1)- السيد بهنسي حسن, **<u>معايير انتقاء الصور الإخبارية</u>**, المجلة المصرية لبحوث الرأي العام, العدد الأول, يناير / مارس2000, ص.159

(2)- إبراهيم إمام، **<u>دراسات في الفن الصحفي</u>**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص.292

(3)- السيد بهنسي حسن, **<u>معايير انتقاء الصور الإخبارية</u>**, مرجع سابق، ص.160

(4)- المرجع السابق, ص.161

(5)- جون ل. هاتلنج، **<u>أخلاقيات الصحافة</u>**، ترجمة كمال عبد الرؤوف، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، (دت)، ص70.

(6)- عبد الجبار محمود علي، **<u>التصوير الصحفي</u>**، دار المعرفة، القاهرة، طبعة أولى، ص.109

(7)- محمد عبد الحميد، السيد بهنسي، **<u>تأثيرات الصورة الصحفية</u>**، النظرية والتطبيق، دارعالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004، ص 234.

(8)- صلاح فضل، **<u>قراءة الصورة وصورة القراءة</u>**، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص.98

(9)-إبراهيم إمام، **<u>دراسات في الفن الصحفي</u>**، مرجع سابق، ص 307.

(10)- درويش شريف اللبّان، **<u>تكنولوجيا النشر الصحفي (الاتجاهات الحديثة)</u>**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 2001، ص 60-61.

(11)- إبراهيم إمام، **<u>دراسات في الفن الصحفي</u>**، مرجع سابق، ص.308

تعريفات في الصورة التلفزيونية

وحدة العمل التلفزيونى: المشهد.

المشهد التلفزيونى:يتكون من عدد من اللقطات (أو الكادرات) المتصلة تحدث فى مكان وزمان واحد.

الكادر التلفزيوني: هو اللقطة وهي شبيهة بالصورة الثابتة إذا أوقفنا الشريط التلفزيوني المصوَّر أثناء العرض.

مدى اللقطة التلفزيونية: يتم التصوير بعدة كاميرات لذا فإن اللقطة تكون منذ بدء التصوير بكاميرا معينة حتى الانتقال عن طريق (Mixer المازج الإلكتروني) إلى الكاميرا الأخرى.

الاستمرارية تلقائية: في المشهد التلفزيوني يتم تصوير نفس المشهد من عدة كاميرات في وقت واحد في تسلسل طبيعي.

أثناء التصوير التلفزيوني: الحرص على توحيد ضبط خصائص الكاميرات وكأنها كلها تصور بكاميرا واحدة.

لغة الشاشة لغة متقطعة لكنها مستمرة: لغة الصورة التلفزيونية هي لغة لقطات ومَشاهد، فالصورة المتحركة هي مجموعة صور متتالية تملك إيهام بالحركة وبالتالي لكل لقطة تعبير محدد وتؤدي معنى ما.

الصورة التلفزيونية: هي صور متحركة إطارها الشاشة التلفزيونية, وإن الصورة التلفزيونية, "ليست صورة على الإطلاق كما يقول بعضهم بالمعنى الذي تكون عنده الصورة الفوتوغرافية هي صورة؛ وذلك لأن وجود الصورة التلفزيونية يكون لحظياً ومؤقتاً, فهي توجد فقط عندما تحضر أمامنا لحظة عرضها ثم تختفي بعد ذلك".[1]

نشوء وتطور الصورة التلفزيونية

"بمرور الوقت رسخت قابلية الناس للاتصال بعضها البعض، وكان اختراع الكاميرا واحداً من أهم خطوات تطور وسائل الاتصال، وعلى مدى 22 عاماً، استعمل الناس الكاميرا لتسجيل الصور.(...) ولم يكن التصوير الفوتوغرافي هو التطور الوحيد الذي غير طريقة الناس في تسجيل العالم من حولهم، فلو نظرنا في تاريخ وسائل الاتصال، سنجد أنه في سنة 1877 اخترع (إميل برلز) الميكروفون وفي نفس

الوقت قدم (توماس أديسون) الفونوجراف، وبعد عدة سنوات أي في سنة 1893 اخترع أديسون جهاز الصور الفوتوغرافية الثابتة **التي** تتحرك، ومن ثم تم تطوير قدرة الكاميرا على التقاط الصور المتحركة. كذلك اكتشفت طرق جديدة لتطويع الحركة والصوت على الفيلم لإنتاج الشريط السينمائي. وهكذا مكننا جهاز أديسون للصور المتحركة من تسجيل آلاف الصور على شريط ضيق من السلولويد وإعادة عرضها على الشاشة.(2)

و"في سنة 1906 اخترع (لي دينورست) الصمام الثلاثي والذي أدى إلى اختراع الراديو، ومع أن الراديو أوصل الأخبار والأحداث والتسلية والتعليم للملايين من الناس في منازلهم؛ إلا أنهم كانوا يريدون رؤية الأشياء التي يسمعونها في الراديو".(3)

"في سنة 1925 عمل ج. بيرد في إنكلترا، و س. جنكيز في أمريكا وفي وقت واحد تقريباً على اختراع ما يسمى بالتلفزيون، والذي يعتبر ثورة في عالم وسائل الاتصال، وقد استمدت هذه التسمية من اللغة اليونانية واللاتينية، فالكلمة اليونانية Tele تعني بعيداً، والكلمة اللاتينية Videre تعني نرى، إذاً كلمة تلفزيون تعني نرى بعيداً To see far وهو ما يعني أن نصور الصورة والصوت في مكان ما ونحملها في نفس اللحظة إلى مكان آخر.

وهكذا فالصور والأصوات تسافر خلال الهواء أو خلال الأسلاك، تماماً بنفس الطريقة التي تسافر بها أصوات الراديو".(4)

وكانت بريطانيا أول دولة تبدأ في البث المنتظم للتلفزيون في عام 1936 وبعد ثلاث سنوات، أي في عام 1939 رأى عدد كبير من الأمريكيين التلفزيون لأول مرة في معرض العالم بنيويورك.

في عام 1941 بدأ البث التجاري للتلفزيون في الولايات المتحدة.

وفي عام 1946 بدأ استخدام التلفزيون الملون من خلال شبكتي CBS و NBC.

وكان عام 1948 هو عام الانطلاقة العملاقة للتلفزيون في الولايات المتحدة حيث بدأت شبكتا CBS و NBC في تقديم الأخبار والترفيه بشكل منتظم من خلال التلفزيون.

وفي عام 1956 بدأ بث الدراما الحية على التلفزيون وبدأت التغطية المكثفة لانتخابات الرئاسة الأمريكية.

واستمر التلفزيون بالتطور التقني إلى أن وصل إلى التطور الكبير في أنظمة البث، البث الفضائي والبث عبر الكابل والبث الأرضي، أيضاً البث المسجل والبث المباشر.

كما كان لاستخدام الألوان في التلفزيون تأثير كبير على الجمهور الذي كان يتزايد باستمرار.

وحالياً، يتربع التلفزيون على عرش وسائل الإعلام الجماهيرية بفضل التطور العظيم الذي شهده في مجالات الصورة البث والألوان وغير ذلك.

التلفزيون وسيلة اتصال جماهيرى بامتياز

عملية الاتصال هي نقل الأفكار والمعلومات من عقل شخص إلى عقل شخص آخر، وقد تتخذ هذه الأفكار والمعلومات شكل فكرة أو فعل أو إحساس أو صورة أو قصة، وقد تكون مكتوبة (خطية أو إلكترونية) أو منطوقة (شفهية) أو مرسومة أو حركة راقصة أو أغنية أو محاكاة شخص أخر.

وعليه فالتلفزيون ليس إحدى وسائل الاتصال الجماهيري غير المباشرة (حيث لا يتواجد المرسل والمتلقي في مكان واحد أثناء عملية الاتصال) فحسب، بل إنه **وسيلة اتصال جماهيري بامتياز** لأنه كوسيلة سمعية بصرية يقدم مواده ومعلوماته المتنوعة عن طريق جميع أشكال ووسائل التعبير الآنفة الذكر. إضافةً إلى قدرته على الاتصال بأعداد كبيرة من الأشخاص في ذات الوقت، لاسيما وأن التكلفة المادية للرسالة بالنسبة للشخص المتلقي منخفضة جداً.

"يقول: (رينيه كلير)– في كتابه سينما الأمس وسينما اليوم – في الواقع أن التلفزيون يتمتع بميزتين "الفورية" أي إمكان بث حدث ما بثاً مباشراً، "والمودة" أي إمكان تقديم عرض، على ما يبدو، لمشاهد واحد ومن أجله وحده بينما يراه في الحقيقة ملايين المشاهدين المتفرقين في اللحظة ذاتها. وهكذا نرى أن قوة التلفزيون تنحصر في الاتصال البصري المباشر السريع مع المشاهد في بيته، بل أنه يمثل ثورة في ميدان الاتصال البشري".[(5)]

"ومن وجهة النظر الجمالية، يحتل التلفزيون مكاناً خاصاً في منظومة وسائل الاتصال الجماهيري، فلقد ظهر الراديو ولم يطرح أحد سؤالاً جدياً حول ولادة فن جديد، أما اليوم فإن الكثير من المنظرين يميلون إلى اعتبار التلفزيون فناً مستقلاً جديداً بل إن بعضهم أطلق عليه" الفن الثامن".[(6)]

خصائص التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيري

1- يجمع عناصر (الصوت والصورة والحركة) المؤثرة في الجمهور.
2- يجذب جميع الفئات العمرية في المجتمع.
3- يجذب جميع الطبقات والشرائح في المجتمع.
4- أقرب وسيلة للاتصال المواجهي.
5- القدرة على مخاطبة الرأي العام والتأثير فيه.
6- يتطلب التفرغ له والتركيز لمتابعته.
7- السرعة في نقل الأخبار.
8- يسهل وصول الإعلام إلى الناس في كل مكان.
9- مجانية الخدمة.
10- سعة الانتشار.
11- مخاطبة كافة المستويات الثقافية والتعليمية.
12- القدرة على تحديث المعلومات والمتابعة.
13- القدرة على الإقناع.
14- الاعتماد على الحديث وليس على النصوص.
15- الحيادية بالنسبة للظاهر على الشاشة.
16- الاستحواذ على المشاهد.
17- التكرار وإعادة تقديم البرامج أكثر من مرة.[7]

أهمية الإعلام المرئى التلفزيوني

شكَّل التلفزيون منذ بثه نقلة نوعية في العمل الإعلامي الإعلاني وعمليه بث الصورة كماً ونوعاً فالتلفزيون يمكنه البث 24/24 ساعة، كذلك نستطيع توجيهه لكافة فئات المجتمع من الأطفال إلى الشباب إلى الأميين إلى المثقفين وكبار السن، وإمكانية التأثير فيه كبيرة وخطيرة إذا أُسيء استخدامه فكما هو وسيلة تعليم وتثقيف وتوعية فهو أيضاً وسيلة لغزو العقول وزرع الأنماط.



كل يوم عشرات القنوات الجديدة وعشرات المضامين الجديدة والمقلدة والمحدثة، والابتكار في كل الاتجاهات وإن بدا المضمون السيئ كبيراً وكثيراً. فالتلفزيون أكثر اختراع تقني ناله النقد والهجوم فيما يخص الصورة المرسلة من خلاله.

والصورة التلفزيونية، قوّة توجهنا أكثر مما نوجهها، تؤثر فينا أكثر مما نؤثر فيها، وهي لا تعلمنا فقط، وإنما تحرضنا. والتأثير السحري للصورة التلفزيونية، تجعل من كل عرض مادة قابلة للتصديق.

من جانبه، المشاهد يفتش في كل القنوات المتاحة عن تسلية صورية بديلة، لقد صار كائناً مُستعمراً بالتسلية الصورية، وهذا هو الوهم الكبير وهم التسلية التي يوفرها الوسيط الساخن، الذي لن يحد من تأثيره بالتأكيد إلا ما هو أقوى منه وتحديداً الانترنت.

طبيعة وتكوين الصورة التلفزيونية

يشكل ثنائي الصوت والصورة عنصري تكوين الصورة التلفزيونية، حيث يتميز التلفزيون بجمعه بين خصائص الإذاعة وخصائص التلفزيون وهذه الميزة منحته تفوقاً شبه مطلق بين وسائل الإعلام الجماهيري وقدرةً فريدةً أساسها اعتماده على قوة تأثير الصوت والصورة وما تحتويه من حركة وألوان وتشكيل.

وبالتالي الصورة التلفزيونية تساعد على رسوخ وفهم محتوى التلفزيون عن طريق الجاذبية البصرية التي تتمتع بها وتستخدمها لشد انتباه جمهور التلفزيون، فمن المعروف أن لغة البصر تجعل الصورة تصل إلى مراكز الإدراك العقلية، وأن لغة السمع المتمثلة بالصوت توسع أفق هذه الصورة وتتكامل معها في إيصال الرسالة التلفزيونية إلى الجمهور بشكل واضح وسهل.

وتأتي الحركة في الصورة التلفزيونية من خلال تكرار عرض الصور الثابتة في التلفزيون بمعدل 25 مرة في الثانية (أي 25 صورة ثابتة) في نظام pal و 29.9 مرة في الثانية في نظام NTC وهذا ما يؤدي إلى ظهورها بشكل مستمر ومتصل فتظهر الحركة في الصورة.

طبيعة التقنية هذه انعكست على طبيعة المواد التلفزيونية حيث ارتبطت كل صورة بالصورة التي تليها بتناغم تقني وفني ممزوجة بالصوت والحركة واللون مما فرض على أعمال التلفزيون أن يكون لها طبيعة مركبة تحتاج إلى تعاون اختصاصات مختلفة ومتعددة لإنجاز مهمتها، وأي خلل في سلسلة هذا التركيب لا بد وأن يترك آثاراً سلبية على العمل التلفزيوني.

ففي العمل التلفزيوني يعمل المصور ومهندس الصوت ومهندس الإضاءة إلى جانب مهندس الديكور والقائم على الماكياج والمختص بالأزياء والإكسسوارات وغيرها من الاختصاصات في عملية تكاملية للمساهمة في فاعلية ونجاح الصورة التلفزيونية وبالتالي المنتَج التلفزيوني. وفي هذه الحالة لا بد لفريق العمل التلفزيوني من معرفة الأهداف العامة من البرنامج التلفزيوني الذي يقوم على إنتاجه، ولابد له من أن يتقن استخدام الأدوات والتجهيزات الموضوعة بين يديه حتى يضمن النجاح في عمله.

إن أهمية الصورة التلفزيونية تكمن في الدور الذي تلعبه في جذب أعداد كبيرة من فئات الجمهور المختلفة للتلفزيون، هذه الوسيلة الإعلامية التي تربعت على عرش وسائل الإعلام الجماهيري دون منازع في كثير من أصقاع الأرض.

فالتطور التقني الذي واكب وسائل الإعلام وثورة الاتصالات والبث الفضائي وسع دائرة وصول الصورة التلفزيونية، فانتشرت الأطباق اللاقطة كالنار في الهشيم، وكسرت الحواجز الرقابية، لتفتح المجال أمام القنوات الفضائية المتنوعة بالدخول لبيوتنا، فأحدثت تغيرا ملحوظا في طريقة ممارستنا لحياتنا اليومية، وطريقة تفكيرنا، وكذلك ساهمت بشكل إيجابي تارة وسلبي تارة أخرى في تغيير نمط حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وفتحت نافذة على العالم وحضارة شعوب وثقافات كنا نسمع أو نقرأ عنها فنحسبها من صنع الخيال.

الخصائص البصرية للصورة التلفزيونية

ثمة العديد من الخصائص البصرية التي تتمتع بها الصورة التلفزيونية والتي تمدها بالجاذبية والقدرة على الوصول إلى الجمهور والتأثير فيه، وأهم هذه الخصائص ما يلي:

1- الصورة محكومة بخصائص زمانية ومكانية: حيث تتطلب الصورة (أو الكادر) بعض الوقت (وهو أجزاء بالألف من الثانية) لتمر عبر الشاشة، فالكادر هو طول الزمن الذي تبقى فيه الصورة ظاهرةً على الشاشة.

2- الصورة التلفزيونية محدّدة ومتفردة وخاصة: القوة التعبيرية للشاشة تخاطب بشكل مباشر عواطف وأحاسيس الإنسان-المتلقي وذلك للوصول بثقة ودقة إلى عقله وإدراكه.

ويمكن ملاحظة القوة التعبيرية للشاشة من خلال:

A- الشاشة لغة مرئية مليئة الحياة، تستطيع الصورة من خلالها أن تعرض أدق تفاصيل الأحاسيس والمشاعر التي تختلج النفوس من حب ويأس وحزن ورضى...الخ، فللكاميرا - هذه الكتلة الجامدة - قادرة على تصوير مختلف تعابير وإيحاءات الجسد الإنساني.

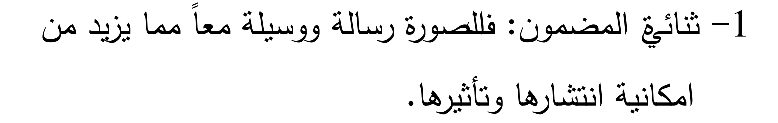
B- الشاشة لغة إشارات ورموز، تسعى الصورة من خلالها أن تقول ما يغني عن الكلام بل وأكثر.

C- لغة الشاشة لغة جذابة، ساحرة وجميلة، ما يمنحها قدرة إستثنائية على التأثير والإقناع إضافةً لما تعرضه من وقائع وحقائق.

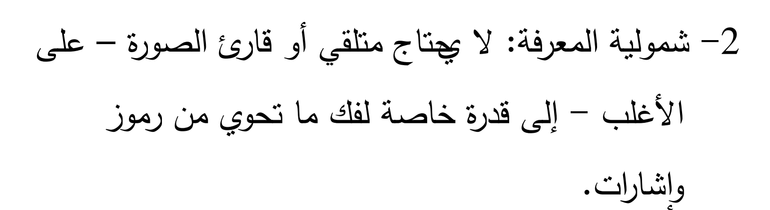
3- آلة التصوير لا تكذب لكنها تنتقي ما تريد: الكاميرا كما ذكرنا سابقاً هي امتداد للبصر، فالتصوير يعوض الإنسان عن قصور أدواته وحواسه والتذكير المستمر والإبقاء على الحدث مدوناً بطريقة يجب أن تكون صادقة لا كذب فيها، تحافظ على الواقع كما هو، وهذه مسألة جدلية.

4- الشاشة التلفزيونية لغة مرئية تتسم غالباً بتبسيط الأشياء بخلوها من التكلف، وأكثر ما يعبر عن ذلك استخدام الصورة فيها لأنوع محددة من زوايا التصوير وحركة الكاميرا وغير ذلك.

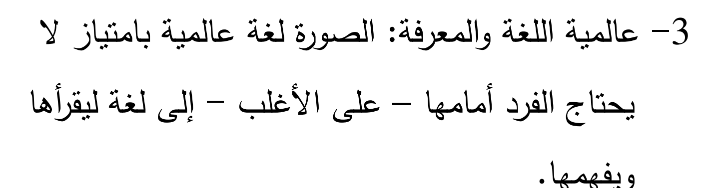
الخصائص الاتصالية للصورة التلفزيونية



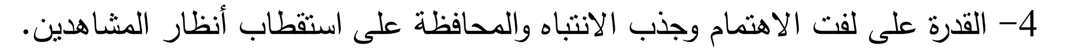
1- ثنائية المضمون: فللصورة رسالة ووسيلة معاً مما يزيد من امكانية انتشارها وتأثيرها.



2- شمولية المعرفة: لا يحتاج متلقي أو قارئ الصورة – على الأغلب – إلى قدرة خاصة لفك ما تحوي من رموز وإشارات.



3- عالمية اللغة والمعرفة: الصورة لغة عالمية بامتياز لا يحتاج الفرد أمامها – على الأغلب – إلى لغة ليقرأها ويفهمها.



4- القدرة على لفت الاهتمام وجذب الانتباه والمحافظة على استقطاب أنظار المشاهدين.

5- القدرة على الوصول إلى أوسع قواعد الجماهير، مما يمنحها قاعدة أكبر من المتابعين مع امكانية أن يتحولوا إلى متأثرين. (أنظر الصورة رقم 1)

6- السرعة في الفهم والاستيعاب، حيث توفر الصورة التلفزيونية الواضحة والبسيطة للمشاهد دلالات ومعالم تسهّل عملية قرأتها وبالتالي إمكانية التأثير.

7- الصورة المتحركة تحافظ على النظر بعد جذبه وبالتالي يتعمق التأثير أكثر، وتزيد فرص التأثير الإيجابي الذي يذهب بعيداً داخل عقل وفكر الإنسان.

8- الصورة قادرة على تمكين الروابط الانسانية، فقد تلعب دور الوسيط بين البشر وكذلك دوراً مؤثراً بما يهم الانسانية جمعاء يساعدها في ذلك تكنولوجيا الاتصال الحديثة بما تحويه من أدوات وأساليب.

التلفزيون كلغة وصورة

"ما إن بدأ السينمائيون يرون الأفلام في التلفزيون حتى تبينوا أموراً معينة. تبينوا أن عليهم في الأفلام المعدة للتلفزيون أن يزيدوا من اعتمادهم على اللقطة القريبة المكبرة وأن يقللوا من اللقطات البعيدة، وأن يستعينوا بعدد أصغر من الممثلين، وأن ينسوا ما في الإضاءة من سحر ودهاء. وعلى الفور، تقريباً بدأ الفيلم السينمائي ينفصل عن الفيلم التلفزيوني، فقد اتخذ الفيلم السينمائي الشاشة العريضة، واهتم

بالمناظر، وطلب من المؤلفين قصصاً يمثلها سبعة أو ثمانية نجوم. أما التلفزيون فركز الأهمية على قرب الصورة من المتفرج وما فيها من عناصر الألفة Intimacy مطالباً المؤلفين بقصص لا تحتاج إلى أكثر من ثلاث شخصيات رئيسية. ولذلك قال أرفنج جتلين، أحد مخرجي التلفزيون: التلفزيون ميكرو سكوب لا تلسكوب".[8]

"يمكن أن نذكر مع مارشال ماكلوهان ومارتن مالوني بعض الأمور التي تخص الصورة التلفزيونية لاسيما من النواحي التقنية – التكنولوجية ومنها:

1- أن الصورة في التليفزيون تتكون من مجموعة مرسومة من النقط الضوئية تظهر على الشاشة بواسطة شعاع الكتروني، و هي لذلك ليست كالصورة السينمائية أو الصورة الفوتوغرافية، و إنما يمكن أن تشبه – طبقاً لتكوينها- بنوع من الحفر ذي اللون النصفي

2- أن الصورة التلفزيونية تختلف عن الصورة الفنية في أنها ليست ثابتة,و لكنها تتكون وتتغير بصفة مستمرة, و الصورة بهذه الطريقة تصبح مفصلة بقدر تزايد عدد النقط الراسمة فلو أننا أردنا رسم شكل لزهرة مثلاً باستخدام عشر نقط, فإن الرسم سوف يكون مجرداً, وفي غاية البساطة,و قد لا يدل على شكل الزهرة على الإطلاق, في حين أننا لو استخدمنا عشرة آلاف نقطة مثلاً, فإننا سنصل إلى شكل يمثل صورة الزهرة نظراً لتفاصيله الكثيرة. ويذكر ماكلوهان أن التلفزيون يقدم صورة من هذا النوع العام, وأن التفاصيل قد تختلف على نطاق ضيق.

3- من أهم ملاحظات ماكلوهان التي تستند إلى هذه النظرية التكنولوجية ملاحظتان:

(أ) – أن التلفزيون, بالرغم من أنه يبدو كوسيلة مرئية, إلا أنه يزودنا بالقليل من المعلومات المرئية، وأن الصورة التلفزيونية تعتبر من المرئيات محدودة المعلومات, وأنها لا تعتبر على أي وجه صورة فوتوغرافية, نظراً لأنها عبارة عن تشكيل مجتمع من الأشياء (وسيلة للتفاهم).

(ب) – أن الصورة التلفزيونية، حتى إذا حاولنا تحديدها لإظهارها بشكل تفصيلي أكبر، فإنها بصرف النظر عن التغيرات التكنولوجية, لن تصبح كالصورة السينمائية مثلاً أو حتى كصورة مقارنة لها, وهنا يذكرنا ماكلوهان بأن الصورة التلفزيونية تعتبر حالياً بمثابة قطعة من الموزايك التي تتكون من

نقط مضيئة وأخرى معتمة, وأنها لا ترقى إلى مستوى الصورة الفوتوغرافية مهما تكن رداءة هذه الصورة."[9]

كل هذا يؤدي بنا إلى فكرة ماكلوهان عن الصورة التلفزيونية كصورة مخطوطة أو رديئة النوع, وأن مظهرها يتسم بالانطباع أكثر مما يتسم بالرؤية الحقيقية, ولإبراز هذه النقطة ناقش المستوى الضئيل للمعلومات والصورة الموزاييكية التي يكون لها تأثير سقيم أو عديم القيمة, في حين أنه لا بد للمشاهد من أن يرى المعلومات في صورة دقيقة وواضحة, بحيث يصبح التلفزيون وسيلة فعالة كالورقة المطبوعة التي تحتوي على قدر كبير من المعلومات والأشياء بطريقة سريعة مؤثرة.

حيث يعتقد ماكلوهان بحسب نظرياته وأطروحاته في الإعلام والاتصال: أنّ الاتصال الساخن يتعلّق بعالم المكتوب، بينما تكون الصورة التلفزيونية الصامتة وسيلة باردة، « فكلّما كانت الوسيلة باردة، بدت الحاجة إلى تزويد الجمهور بمعلومات أكثر.»

وعلى الرغم من ذلك كله, فإن ماكلوهان ذكر أن التلفزيون يقلل المجال, فهو يجعل المناظر صغيرة وقريبة, ويجعل الغريب مألوفاً, ويجعل الساخن بارداً, وأنه يقدم تجربة نشطة وبناءة للغاية.

وقال إن التلفزيون يعتبر فتحاً جديداً في عالم المبتكرات التعليمية, ومن جهة أخرى فإن كتاباته قد علقت أهمية كبرى على هذا الاكتشاف, وأنه من الممكن أن تحدث فيه تطورات هادفة تمكنه من تأدية دوره على خير وجه.[10]

في التلفزيون.. الصورة كل شيء

"التلفاز وقد احتل رأس الهرم بين وسائل الإعلام، بات يفرض نزواته ومزاجيته الخاصة على الوسائل الأخرى، وبالدرجة الأولى افتتانه وهوسه بالصورة. ويسوّق تلك الفكرة التي شكلت أساساً للتوجه الإعلامي الجديد، وفحواها: إن المرئي فقط هو الجدير بالإعلام؛ كل ما هو غير مرئي وليس له صورة ليس قابلاً للتلفزة، وبالتالي لا وجود له إعلامياً.

وهكذا صارت الأحداث المنتِجة للصور القوية – عنف، حروب، كوارث، معاناة – تحتل مكان الصدارة في الأخبار: إنها تفرض نفسها وتتقدم المواضيع الأخرى، حتى وإن كانت أهميتها ثانوية، في المطلق، مقارنة بتلك المواضيع. فالصدمة الانفعالية التي تولدها الصور التلفزيونية – خاصة تلك التي

تُظهر الألم والمعاناة والموت – أشد بما لا يقاس من تلك التي يمكن أن تولدها وسائل الإعلام الأخرى، بما فيها الصورة الفوتوغرافية".[11]

استثمار وتوظيف الصورة التلفزيونية.. أبعاد أخلاقية

يدرك السياسيون ورجال المال والأعمال قدرة وخطورة الصورة التلفزيونية وما لاستغلال هذه الصورة من أهمية بالغة في تشكيل وتغيير الرأي العام المحلي والعالمي وإحداث الفروق السياسية والإيديولوجية وجني المكاسب الاقتصادية.

ولا يقتصر الأمر على صناعة الصورة التلفزيونية وتزييفها أو تصيدها بل إن استغلال وتوظيف الصور التي تثير وتؤثر في العالم أو إعاقة نشرها أصبحت من الممارسات المعتادة في أوساط الواعين لتجارة العقول.

ونذكر هنا كم استغلت الولايات المتحدة صور برجي مركز التجارة العالمي والطائرات التي تخترقهما وصور انهيارهما والجثث التي تترامى من الطوابق الشاهقة، ووظفت تلك الصور لتحقيق مصالحها وكم هو الحجم الذي احتلته من مساحة ووقت وسائل الإعلام العالمية بمختلف أنواعها وانتماءاتها.

وعلاوةً على استغلال الصور لإيصال رسائل معينة، ثمة جوانب كثيرة وكبيرة للإثارة، فصور القتل والدمار الناتج عن الكوارث والحروب والحوادث المدبرة أو الطبيعية وغيرها والتي قد تجلب الألم للمشاهد تحمل في طياتها – ولكثير من الناس – متعة خفية لا تتردد القنوات التلفزيونية في إثارتها وتغذيتها والسعي وراء استغلالها وتصيد المناسبات لإشباعها وتوظيفها. وحسب الاحتياجات قد يتجاوز الأمر الاستغلال والتوظيف إلى تزييف الصور وفبركتها.

الأوجه المتعددة للصورة التلفزيونية:

لكل صورة اليوم عموماً أوجه متعددة تجعل منها غالباً مادةً إعلاميةً وفكريةً صعبة القراءة والتأويل. فمن المتعارف عليه أن الصورة أياً كانت طبيعتها فهي حمّالةُ أوجه. كمثال على تعدد الأوجه للصورة التلفزيونية، نقول إن لصور اختراق الطائرات المدنية المخطَّفَة لبرجي مركز التجارة العالمي في نيويورك خمسة وجوه:

1- انطباع بمدى عنف ووحشية من قام بهذا العمل ومن يقف وراءه،

2- استغراب بكيفية قتل المدنيين بهذه الطريقة المهولة،

3- دلالة هذا الفعل على ضعف وهشاشة منظومة الأمن الأميركي، الذي من الواضح أنه سهل الاختراق.

4- الدافع الكامن وراء الذين قاموا بهذا العمل الخطير ليقوموا بما قاموا به.

5- الاستغراب من سهولة أن ينتقم أشخاص عاديين غير مسلحين لأنفسهم وبطرقهم الخاصة إذا أصروا على ذلك.

"بواسطة الصورة، بات بالإمكان استعمال الحواس كافة (الشم، والسمع، والنظر، واللمس).. فقد أسقطت الصورة الدور المحايد للمتلقي، وأملت عليه مهمة أخرى ليصبح متفاعلاً، إذ لم تعد الصورة تسجيلاً للحظةٍ مرئية في مكان ما، إذ تجاوزت وظيفتها التقنّية ودخلت في عملية الصياغة الذهنية ولعبة الحقيقة والزيف. فالصورة وإن باتت قادرة على فضح الحدث، ولكنها صالحة أيضاً للإستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة، حين تمارس فعلاً ضدياً. وطالما أن أهم جزء في الصورة هو إيصالها، فإنها، كمنجز غربي بسبب تقنياتها المتقدمة وتجربتها الطويلة، تدخل في لعبة التنميط والقولبة والنمذجة في أبعادها الإعلامية والسياسية والثقافية".[12]

التصوير التلفزيوني

"فالتصوير ليس مجرد نقل للمشاهد التي تدور أمام الكاميرا بل هو إحساس بالحركة والتعبير عنها بإظهار العلاقات بين التفاصيل المختلفة التي تظهر على الشاشة وذلك لتحقيق الإقناع والتأثير مع الجاذبية والمتعة ولتحقيق ذلك لا بد للمخرج من إحساس فني ومعرفة كيفية إعداد اللقطات وترتيبها مع إتقان لحركات الكاميرا"[13]



التسلسل المنطقي للصورة التلفزيونية

فالموضوعية الكاملة في بث الصورة وهم وخطأ إعلامي من هنا على المحرر أن يعي ضرورة التتابع المنطقي في الصور على الرغم من أن هذا يندرج في إطار مهام فني المونتاج فالتقرير التلفزيوني عليه الحفاظ على تسلسل منطقي في الصور المستخدمة فيه، فمثلاً سيظهر الخلل جلياً عندما تظهر صورة يدخل فيها شخص قاعة اجتماعات ثم تتبعها صورة نفس الشخص وهو يمشي خارج القاعة ثم تتبعها صورة لهذا الشخص مرة ثالثة وهو يتحدث داخل القاعة.

وكذلك لا بد من توخّي الحذر من التسلسل المنطقي للصورة بالنسبة للزمن الذي تم فيه التصوير ليلاً أو نهاراً فلا يُجوز أن تكون لقطة نهارية تتبعها لقطة ليلية ثم تتبعها لقطة نهارية..

هناك عدة معايير تسهم في تشكيل الصورة التلفزيونية منها:

1- الصورة وسائل التعبير, بناء المكان:

"الإطار: وسيلة تعبير قائمة على عزل الأشياء والموضوعات المكانية وانتقاء جزء منها أي أنه فعل لاستخراج ما هو جزئي مما هو كلي وشامل فهو يستخلص من تلك الموضوعات والأشياء ما يتناسب وينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية في فن الشريط السينمائي, فالإطار يخضع الموضوعات المنتشرة في المكان إلى حدوده الموضوعية الثابتة ومن ثم يجعل لها امتداداً مرئياً محدداً بالإطار ذاته, وفضلاً عن ذلك فإن الإطار يحدد الأشكال ويحقق طابعها المرئي إذ تظهر اتجاهاتها سواء كانت عمودية أو أفقية أو مائلة. أو مستوية أو منحرفة أو غيرها من الاتجاهات التي تتخذها فالإطار عنصر أساسي بشكل مطلق إذا أريد عرض الصفات الجمالية قي الصورة وليس على الإنسان إلا ان ينظر إلا إلى طريقة ملئ الصورة وتخصيص المكان فالإطار يرافق الموضوع ويحدد بعضاً من خواصه الأكثر تعبيراً والتي تغني المتفرج وتقدم إليه الصورة المتكاملة والمنسقة من عناصرها المرئية الخاضعة لاشتراطات العملية الإبداعية في فن الشريط وفي هذا الصدد يقول "اندريه بازان" أنه بإمكاننا أن نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة إلا من حقيقة واحدة هي حقيقة المكان, ولعل "بازان" يتجه إلى تأكيد الترابط العضوي بين المكان والإطار لأن

الإطار تدعيم لبناء المكان وتجذير له, فالإطار إذ يحدد الشخصية على الشاشة فإن ذلك لا يمنح تلك الشخصية عمقاً وتأثيراً ما لم يكن الإطار قد حدد المكان الذي ينتمي إليه والذي يحيط بها".[14]

2- دور الإضاءة في تشكيل الصورة التلفزيونية:

"مثلاً لو سرنا في طريق وكانت أشعة الشمس حادة فنحن نتحاشى فتح حدقة العين عن آخرها وبين الحين والآخر نزم عيوننا كي نبصر بوضوح بما أمامنا من مرئيات لكن إذا كانت أشعة الشمس موزعة توزيعاً منسجماً نسميه بالتوزيع الناعم. فنحن لا نبصر بالمرئيات فحسب بل نسفر بها كأجسام لها نسيجها ونستشعر بأن أسطحها ملساء كانت أو خشنة ونميز تناغم ألوانها.

الواقع هو ما تحدثه كثافة الضوء من تأثير هو بالفعل ما يحدث على شريط الفيديو فلو كانت الإضاءة حادة بدت المرئيات وكأنها غارقة في ضوء ابيض ناصع إلى درجة إزعاج العين أو كلما قلت حدة الضوء كلما برزت جسيمات المرئيات ووصلنا على صورة ناعمة متناغمة الخطوط والألوان".[15]

3- الصورة والمكان:

"ثنائية تشكل جزئا رئيسياً في العملية الإبداعية في الفنون المرئية تتصل مكوناتها بعدد من الترابطات التي تقدم المكان على أنه منظومة شيئية متكاملة ولقرب هذا المكان منا والتصاقه بنا فإننا نتناوله فهو معطى يكتسب طابع الاستمرارية لكن العملية الإبداعية تعيد تنظيم هذا المكان وتعيد تركيبه إنها العبقرية التي تحمل هذا المكان ببعده الجماعي وتحمه بالدوال والرموز وتحمله الأثر الذي سيتجلى عبر الصورة.

إنها عبقرية المبدع أن يقدم الصورة التي يصبح في المكان فاعلاً ومؤثراً.

إنسان الصورة هو اليوم إنسان آخر تتركه الشاشات محملاً بالدهشة والعجب لا نملك إزاءه سوى التعاطي والانسجام وأي ظمأ هذا الذي يجتاحنا في تلقي المزيد والمزيد في سبيل الصورة الرقمية, إنه الاكتفاء ونزوع الأخلاق لتعمل ماكينة الصورة بلا انتهاء وتدفق في البيوت والمخادع والشوارع والأماكن كلها. وأي إنسان خلاق هو الذي نراه واليوم وقد طوع التقنيات وحقق للصورة وجوداً مجنحاً لا سبيل إلا التسليم والتفاعل معه.

لعل الصورة اليوم أداة معرفة ووسيلة لإدراك المعطيات, معرفة تمتلك اليوم أدواتها الخاصة للوصول, وتخلت تلك المعرفة عن معضلاتها المتعلقة بأدوات الوصول إلى الآخر, صارت الصورة أداة عقلنة وتشكيل قصدي لرؤانا وأفكارنا في كل حال فإن دخولنا في تشريح الصورة وتفكيك مكوناتها سيتسع المزيد من القول. لكن الصورة إذا كانت تحمل مقومات يقف على رأسها الإنسان, الشخصية فإنه ثمة مقومات ومكونات مكملة وموازية يقف في مقدمتها والمكان الذي نراه مقروناً بسؤال "أين" فتبدأ من الخبر البسيط الذي تحمله الصورة وانتهاءً بالشريط الفيلمي ثمة أسئلة تتعلق بالشخصية من وبالمكان أين وبالزمان متى". (16)

فالصورة ليست كما نتخيل بمجرد أن تلتقطها عدسة الكاميرا تتشكل لوحدها بل هناك عدة عوامل تساعد على بنائها فلا يمكن أن تتكون الصورة بدون مكان لتصوره وبنفس الوقت ريمكن أن تصور الكاميرا كل شيء بل لا بد من إطار تغطيه كما أن للإضاءة الدور الذي لا غنى عنه في تشكيل الصورة, مع كل هذه العوامل وغيرها أصبح عالمنا اليوم يدعى بعالم الصورة.

صور وأشكال وروابط تفاعلية للوحدة التعليمية الخامسة



الصورة رقم (1)

الطفل الشهيد محمد الدرة

صورة تلفزيونية من شريط تلفزيوني لمحطة الـ BBC

الصورة غنية عن التعريف, تعد هذه الصورة من أشهر الصور التي هزت العالم العربي والعالم وحركت ضمائر الملايين الذين أداروا ظهرهم عن هموم فلسطين ومآسيها.

محمد الدرة ووالده هما بطلا هذه الصورة, نشرت مجموعة من الصور المشابهة والتي تظهر الطفل يحتمي بأبيه من نيران العدو الإسرائيلي وأخرى بعد إصابته ووفاته.

نشرت هذه الصور على المواقع العالمية التي تصنف أشهر الصور في العالم.

جميل الدرة الوالد أصيب وقتل ولده بعد لحظات من التقاط الصورة وقد قتل أيضاً سائق سيارة الإسعاف الذي حاول إنقاذهم.

التقط هذه الصورة مصور من محطة الـ BBC وقد شاهد المجزرة مجموعة من الصحفيين والمراسلين الذين وقفوا غير قادرين على فعل شيء سوى تأريخ هذه اللحظة المأساوية والتي يشكل فيها البرميل أكثر الأشياء أماناً بالنسبة للدرة وابنه.

حركت هذه المجزرة الشارع العربي والعالمي وانتفض الشعب يطالب بدم الدرة.

الخلاصة

لعل الصورة اليوم أداة معرفة ووسيلة لإدراك المعطيات, معرفة تمتلك اليوم أدواتها الخاصة للوصول, وتخلت تلك المعرفة عن معضلاتها المتعلقة بأدوات الوصول إلى الآخر, صارت الصورة أداة عقلنة وتشكيل قصدي لرؤانا وأفكارنا في كل حال فإن دخولنا في تشريح الصورة وتفكيك مكوناتها سيتسع المزيد من القول. لكن الصورة إذا كانت تحمل مقومات يقف على رأسها الإنسان, الشخصية فإنه ثمة مقومات ومكونات مكملة وموازية يقف في مقدمتها والمكان الذي نراه مقروناً بسؤال "أين" فتبدأ من الخبر البسيط الذي تحمله الصورة وانتهاءً بالشريط الفيلمي ثمة أسئلة تتعلق بالشخصية من وبالمكان أين وبالزمان متى.

فالصورة ليست كما نتخيل بمجرد أن تلتقطها عدسة الكاميرا تتشكل لوحدها بل هناك عدة عوامل تساعد على بنائها فلا يمكن أن تتكون الصورة بدون مكان لتصوره وبنفس الوقت ريمكن أن تصور الكاميرا كل شيء بل لا بد من إطار تغطيه كما أن للإضاءة الدور الذي لا غنى عنه في تشكيل الصورة, مع كل هذه العوامل وغيرها أصبح عالمنا اليوم يدعى بعالم الصورة.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. تم الانطلاقة العملاقة للتلفزيون في الولايات المتحدة عام:

1. 1939
2. 1948
3. 1941
4. 1946

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثانياً. يتمتع التلفزيون بالفورية والمودة كما ورد في كتاب سينما الأسس وسينما اليوم لـ:

1. إميل برلز
2. لي دينور ست
3. ج. بيرد
4. رينيه كلير

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. للتلفزيون خصائص عدة كوسيلة اتصال جماهيري هي:

1. السرعة في نقل الأخبار
2. القدرة على الإقناع
3. سعة الإنتشار
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. ثمة العديد من الخصائص البصرية للصورة التلفزيونية أهمها:

1. الشاشة التلفزيونية لغة مرئية تتسم غالبا بتبسيط الأشياء
2. الصورة ليست محكومة بخصائص زمانية ومكانية
3. الصورة التلفزيونية عامة
4. آلة التصوير لا تنتقي ما تريد

الإجابة الصحيحة رقم 1

خامساً. للصورة التلفزيونية خصائص اتصالية عدة:

1. الصورة قادرة على تمكين الروابط الإنسانية
2. الصورة المتحركة لا تحافظ على النظر بعد جذبه
3. ثنائية المضمون
4. الإجابتان 1 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

سادساً. يعتقد ماكلوهان بحسب نظرياته وأطروحاته في الإعلام والاتصال أن:

1. الاتصال الساخن يتعلق بعالم المكتوب
2. الصورة التلفزيونية الصامتة وسيلة باردة
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

سابعاً. التصوير التلفزيوني هو:

1. نقل للمشاهد التي تدور أمام الكاميرا
2. إحساس بالحركة والتعبير عنها
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثامناً. هناك عدة معايير تسهم في تشكيل الصورة التلفزيونية منها:

1. الصورة والمكان
2. دور الإضاءة في تشكيل الصورة التلفزيونية
3. الصورة وسائل التعبير, بناء المكان
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

المراجع

(1)- شاكر عبد الحميد, **<u>عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات</u>**, عالم المعرفة, العدد 311, الكويت, المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب, 2005، ص 26.

(2)- منى الصبان، **<u>فن المونتاج في الدراما التلفزيونية</u>**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 11.

(3) المرجع السابق، ص 11.

(4)- المرجع السابق، ص 12.

(5)- المرجع السابق، ص65.

(6)- المرجع السابق، ص 69.

(7)- ملخص الإذاعة والتلفزيون (Doc)، متاحة على: www.multqa.ae وعلى: www.nas.mbc.net (بتصرف)

(8)- عبد العزيز شرف، **<u>المدخل إلى وسائل الإعلام</u>** (الصحافة-الإذاعة-التلفزيون-السينما-المسرح-أقمار الاتصالات), دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت, الطبعة الثانية، 1989، ص464.

(9)- المرجع السابق، ص 467-468.

(10)- المرجع السابق، ص 464 وما بعدها.

(11)- ايناسيو رامونه، **<u>الصورة وطغيان الاتصال</u>**، ترجمة نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2009، ص36-37.

(12)- فؤاد إبراهيم، **<u>ثقافة الصورة</u>**..التحدي والاستجابة، وعي الصورة..صورة الوعي، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر(ثقافة الصورة)، الأردن، عمّان، 24-26 نيسان (إبريل).2007

(13)– عمار الطرزي، **فن التصوير التلفزيوني للهواة**، مركز الراية للتنمية الفكرية، جدة،2004، ص 43.

(14)– طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة – المكان. الغير. التأويل. النقد**, دار الشروق, عمّان, 2002, ص 66.

(15)– منصور شاهين، **عصر الصورة من الفوتوغرافيا إلى الأقمار الصناعية**, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2006, ص 93.

(16)– طاهر عبد مسلم، **عبقرية الصورة – المكان. الغير. التأويل. النقد**, مرجع سابق، ص.109

الوحدة التعليمية السادسة   نشوء وتطور السينما

تعريف السينما



يمكن تعريف السينما على أنها فن الصور المتحركة فالصورة السينمائية هي في جوهر طبيعتها حقيقة متحركة. فالحركة والاستمرار في الصورة السينمائية يشكلان جزءاً أصيلاً من مفهوم السينما ذاته, فعرض الحركة والاستمرار بها هو سبب وجود السينما والسمة العليا لها, والتعبير الأهم عن إبداعها وعبقريتها. فالسينما عملية إيجاد وهم الصورة المتحركة، ويتم ذلك بمرحلتين هما مرحلة التقاط الصورة ومرحلة عرض هذه الصورة بواسطة جهاز عرض ضوئي.

تعريف الفيلم السينمائى

الفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور الثابتة المتتابعة أو المتوالية، تعبر عن موضوع أو ظاهرة أو مشكلة ما. وهذه السلسلة من الصور مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة (شريط السليلويد) تقاس بالأمتار وتتراوح مدة عرضه من دقائق إلى ساعتين وربما أكثر، بحسب موضوعه وظروف صنعه.

ويعد الفيلم السينمائي وسيلة مهمة جداً من وسائل الاتصال السمعي البصري التي يمكن توظيفها لتقديم وشرح وتفسير النشاطات والعلاقات الإنسانية المتنوعة والمتغيرة، واستخدامها في مجالات وأغراض متعددة كالترفيه والتثقيف والتعليم والإعلام...الخ.



"**الفيلم** هو مبدأ حركي في التفكير وتجسيده الملموس وهو وسيط صور متحركة. وهذه الوساطة أصبحت منذ اختراع السينما وسيلة إما

لترجمة النصوص بصرياً أو لتسجيل الظواهر الحياتية المختلفة بصرياً."[1]

فكرة الحركة في السينما

الصور في الأشرطة السينمائية والمواد التلفزيونية وأشرطة الفيديو عبارة عن مجموعة صور ثابتة غير متحركة. لكن نظرية بيتر مارك روجيت Peter Mark Roget وهي نظرية خاصية استمرارية الرؤية في العين التي وضعها عام 1824، فسّرت موضوع إيهام المشاهد باستمرار الحركة أو بالحركة المستمرة. وجاء هذا التفسير على النحو التالي: إن العين تحتفظ بانطباع عن الصورة لمدة 10/1 ثانية. وبالتالي فإن عرض مجموعة من الصور الثابتة المختلفة بحركة موضوع الصورة (مثل حركة شخص ما) بشكل بسيط وسطحي (أي أن الحركة في الصورة التي تلي صورة ما لا تختلف عنها جوهرياً بل هي متماثلة في الأصل ومختلفة شكلياً) أمام العين تعطي الانطباع بصرياً بالحركة وهو ما يسمى الإيهام بالحركة. فبقاء الرؤية على شبكية العين لفترة أقل من تدفق الصور الموجودة على شريط السليلويد (الشريط السينمائي) الذي يمر أمام نافذة العرض يجعل الصور المختلفة تمر في حركات طبيعية انسيابية كما تراها عين الإنسان في الواقع.

وقبل ذلك كان الفلكي الإغريقي بطليموس قد اكتشف **في القرن** الثاني الميلادي **مبدأ حركة الصور أو الصور المتحركة، وقال إن عين الإنسان** تحتفظ بالصور على شبكية العين للحظة بعد اختفائها، وتستمر هذه العملية مع استمرار الرؤية أو الإبصار.

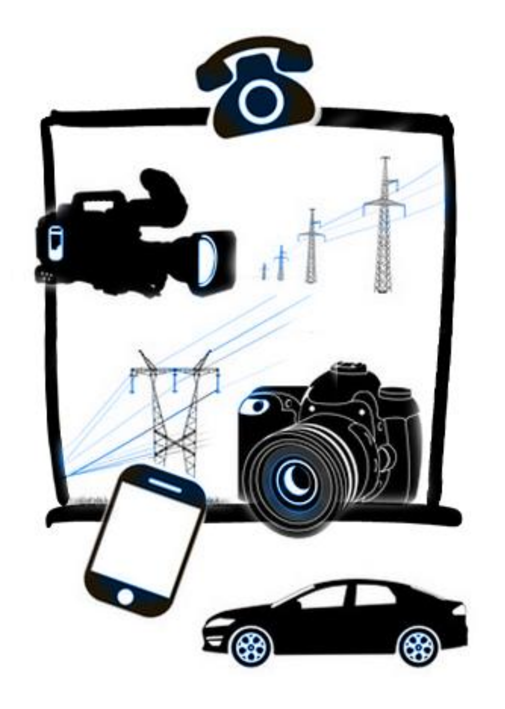
ويبدو أن عيباً في قرنية العين كان له الفضل في فهم مبدأ الحركة في الأفلام السينمائية، إذ إن أية صورة نراها تبقى مطبوعة على القرنية لبضعة ثوان بعد اختفائها من أمام العين، ومبدأ الصورة السينمائية هو مرور 24 صورة في الثانية أمام العين فتظهر الصورة التالية قبل أن تغيب الصورة السالفة، مما يعطي وهم الحركة في الصورة، إذاً فمرور عدة صور تتلاحق بسرعة أمام أعيننا تعطينا الوهم بأن الصور تتحرك، فمبدأ السينماتوغراف هو إعادة توليد الحركة التي التقطها عند التصوير[2]

ظهور السينما

يعود ميلاد السينما إلى عام 1895، وكان نتيجة اجتماع ثلاثة اختراعات سابقة هي: اللعبة البصرية والفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي. كان أول عرض سينمائي عام في العالم في أواخر القرن التاسع عشر عبارة عن مجموعة أفلام قصيرة عرضت فيها لقطات من الواقع اليومي: خروج العمال من المصنع، أناس ينتظرون وصول القطار في المحطة، طفل يتناول طعام الإفطار. وهذه الأفلام الأولى هي ما جعل الناس يعتقدون أن السينما هي تسجيل للوقائع. لكن هذه الأفلام كانت مخادعة نوعاً ما، إذ أنها أخفت بين طياتها احتمالات نشأة السينما الروائية، إذ أن المخرج عندما صور منتظري وصول القطار إلى المحطة وضع بينهم والدته التي مثلت دور المنتظر، كما أنه هيأ عائلته من أجل تصوير إفطار طفله، أما العمال الذين خرجوا من المصنع فكانوا عمال المصنع الذي يملكه. إلى جانب هذه الاحتمالات المخفية في طيات الوثيقة تضمن العرض أيضاً فيلماً قصيراً هو الفيلم الذي يمكن اعتباره الفيلم الروائي والكوميدي الأول في تاريخ السينما، والذي يبين بستانياً يسقي الورود ويدوس رجل آخر على البربيش فيتوقف سيل الماء وعندما ينظر البستاني من خلال فتحة البربيش يرفع الآخر قدمه فيندفع الماء نحوه. هكذا تجاور في أول عرض سينمائي جماهيري عام وبشكل عفوي، نوعان من السينما لم يكن الوعي بهما متاحاً لأحد في ذلك الوقت، نوع تسجيلي وآخر روائي[3]، وذلك في الثامن والعشرين من كانون الأول عام 1895 على يد الأخوين الفرنسيين لوي وأوغست لوميير.

جاء الأخوان لويس وأوجست لوميير (1864–1948) – وكان والدهما من رجال الصناعة وأخصائي في الفوتوغرافيا – ليكتشفا طاقة روحية أخرى من طاقات الإنسان وأوجدا للبشرية الوسيلة السينمائية التي أخذت من جميع الفنون وأشكال الاتصال التي سبقتها فاستفادت ودمجت وصهرت الشعر والتاريخ والأساطير والملاحم والدين والعلم والفلسفة والأدب والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى، لتصبح السينما بحق جامع الفنون ومستودعها النابض على ما فيها من تجليات[4].

حاجات اختراع السينما



حاجة تقنية.. حاجة فنية:

إن اختراع السينما قد تم بناءاً على حاجتين:

الأولى: حاجة تقنية ترتبط بتقدم الوسائل التقنية ومعدات التصوير.

الثانية: حاجة فنية تتعلق بتحسن فن العرض والتقديم.

أ. حاجة تقنية ترتبط بتقدم الوسائل التقنية ومعدات التصوير:

ولولا التقدم التقني لما وجدت السينما أبداً.

يرى الباحث الفرنسيedgar morin أن التصوير السينمائي إنجاز علمي كان ذلك بمثابة الركيزة الأولى في بناء هذا العلم وتطوره إلى ما يعرف اليوم بالفن السابع.

والسينما نفسها اختراع حضاري تتصل جذوره بالأدب والمسرح والفن والسياسة والمجتمع، فلم تكن مجرد صدفة أن تجيء ولادة السينما في عام 1895 والمجتمع الغربي يشهد تطورات وتغييرات جذرية تتلخص في زوال العهد الإمبراطوري ومجيء الجمهورية الثالثة.

- وقد شهدت نهاية القرن التاسع نشاطاً علمياً كبيراً رافقه تطور تقني أدى إلى اختراعات علمية كبيرة لم تكن السينما إلا واحدة منها.
- فهناك اختراع الهاتف من قبل الفيزيائي الأميركي بيل bell 1876 ثم اختراعات أديسون في مجال الكهرباء ومحرك ديملي 1898 وغيرها.

- إذاً دائرة واسعة من العلوم والتقنيات والصناعة بدأت تنشأ وتزدهر فكان من الطبيعي أن تكون السينما حلقة منها وأن يكون الإخراج السينمائي علماً يبحث عن الحركة ويستخدمها.
- أليست دراسة الحركة مترابطة بتطور المجتمع الحديث؟

إن أكثر المجتمعات القديمة ذات الطابع المحافظ كانت تعتمد على المفاهيم التقليدية حتى عصفت بها رياح التغيير بالتطور العلمي والتقدم التقني وهذا ما قدمته السينما للمجتمع عندما أضافت عنصر الحركة إلى الفن.

التطورات التقنية التي حصلت في مختلف المجتمعات والغربية خصوصا ساهمت في نشوء وتطور السينما كمختَرع تقني.... والتطورات السياسية والاجتماعية في هذه المجتمعات أدت إلى تطور السينما كصورة متحركة...أي دخول الحركة إلى الفن (التشكيلي الجامد)
أليست دراسة الحركة مترابطة بتطور المجتمع الحديث؟

ب. حاجة فنية تتعلق بتحسن فن العرض والتقديم:



ظهرت السينما وأثارت بعروضها الأولى زوبعة من الآراء والمشاعر وردود الأفعال فثمة من شعر بالخوف عند مشاهدة القطار يدخل المحطة لأول مرة وثمة من أعجب بهذا العرض وزاد فضوله لرؤية المزيد.

على أية حال كانت الأفلام الأولى أفلاماً تسجيلية حتى أن l. lumiere و georges Mellies قاما بجولة حول العالم لتصوير بعض الأفلام وقد أرسل lumiere مصوريه إلى كل من الجزائر وتونس وبلجيكا والسويد وانكلترا واسبانيا وايطاليا واستراليا واليابان والهند. فكانت مشاهدة مناظر هذه البلدان وما يجري فيها متعة لا توصف للمتفرج وهو جالس في مكانه من القاعة أو الصالة. وهنا دخل عامل المتعة والمتعة البصرية في صناعة السينما من أجل المشاهد الذي دخل هو أيضاً طرفاً في عملية إنجاز الفيلم، ومن هنا تطرق g. mellies لفكرة إنشاء الأستوديو ووضع ديكورات تطابق

الواقع ليجري التصوير فيها باعتبار أنه من الصعب جداً التنقل دائماً ونقل المشاهدة والمناظر الخارجية وتم الاهتمام شيئاً فشيئاً بالديكورات لتضفي مسحة ولمسة جمالية على المناظر المصورة.(5)

وهكذا تطورت السينما من أداة علمية إلى أداة صناعية، إلى أن توصلت لمرحلة أصبحت فيها تعبيراً فنياً وكانg. mellies صاحب الفضل في وصولها إلى هذه المرحلة.

الناس, الأشياء, الحياة، المجتمع... أصبح كل ذلك في متناول الكاميرا وفي متناول اليد يمكن عرض كل ذلك كاملاً على الشاشة الساحرة وأمام العيون الفضولية والمندهشة والمستمتعة... إنها رؤية جديدة للأشياء والكائنات, عالم جديد بدأ يفتح أبوابه أمام دائرة جديدة من دوائر الحضارة... إنها دائرة المرئيات.

والحقيقة أن للتصوير الفوتوغرافي والسينما الفضل في الإيحاء بالتلفزيون واختراعه، إذ لولا وجود الشيء المصور الثابت أو المتحرك لمَا فكر علماء الاتصال والاتصالات وعلماء الوسائل وخبرائها في إرساله عبر الأسلاك من نقطة إلى أخرى ولما فكر زاروكين zxarokyn في اختراع الأنبوب الذي ينقلها الكترونياً بدلاً من النقل الميكانيكي ولولا وجود الشيء المصور الثابت أو المتحرك لما قامت صناعة التلفزيون والفيديو والطباعة المصورة التي تعتمد على الصورة ولما تمكن الأطباء من تشخيص الكثير من الأمراض عن طريق أشعة x ray، ولما تمكن العلماء من دراسة الجيولوجيا والثروات المعدنية التي تصدرها أقمار الاستشعار عن بعد.

وهكذا، فإن مولد مجموعة من الاختراعات التقنية الإلكترونية في النصف الثاني من القرن 19 التاسع عشر، أدى إلى ظهور ملامح تقنيات إعلامية واتصالية جديدة لعبت دوراً كبيراً وعميقاً في وجود الاتصال الجماهيري، (انظر الجدول رقم 1).

العام	الاختراعات
1876	اختراع الهاتف لـ (bell)
1878	اختراع الفوتوغراف التلغراف الطابع لـ (baudot)
1884	تحسين عدسات آلات التصوير وتطوير pellicule en roul –(الأفلام الخام)
1888	تقديم أولKodak لـ (eastman)
1892	اختراع السينماتوغراف وهي أساس السينما
1895	أول عرض سينمائي في باريس وبرلين
1896	اختراع الراديو(radio communication) لـ (Marconi)
1901	أول إرسال لاسلكي (ماركوني Marconi)
1920	أصبح الراديو حقيقة واقعة

(الجدول رقم 1)

مراحل تطوير صناعة السينما

يمكن تقسيم مراحل صناعة السينما إلى ثلاثة مراحل أساسية:(6)

المرحلة الأولى- الصناعة البدائية (1895-1903):

تبدأ هذه المرحلة باختراع أجهزة التصوير والعرض وهي مرحلة الصناعة البدائية حيث اعتمدت الصناعة في تسويق منتجاتها على مجرد حداثة اختراع السينما وتمثل نشاطها الرئيسي في ترويج الأجهزة السينمائية... وكان يكفي تجار الأجهزة تصوير أي شيء متحرك حتى يطبعوا ويحمضوا الفيلم ويعرضوه في أي مكان أو أي زاوية في الطريق ولذلك عرفت صناعة السينما بالنشأة المتواضعة وكانت نسخة الفيلم تباع نهائياً من المنتج إلى المستثمر الذي كان يستغلها حتى تهلك مادياً ولذلك تمثل الشكل الرئيسي للاستثمار السينمائي في هذه المرحلة فيما يسمى (بالعروض المتجولة).

المرحلة الثانية- تبلور المراحل الرئيسية للصناعة (1903-1919):

تتميز هذه المرحلة بعدة سمات:

1- حركة كبيرة في بناء دور السينما.

2- تشكل اتحادات بين دور العرض تهدف إلى تنظيم استغلالها للأفلام.

3- ظهور الوسطاء الذين اهتموا بشراء الأفلام وتأجيرها وهذه هي مرحلة التوزيع.

4- تطور كبير في عمليات تسويق الأفلام.

5- تنظيم العلاقة ما بين المنتج والموزع والمستثمر.

6- التكامل الرأسي للصناعة بحيث أن يقوم المنتج بأعباء توزيع أفلامه، وهذا ما أدى في أيامنا هذه إلى التكامل الرأسي للصناعة في العديد من الدول المتقدمة بحيث يتولى المنتج – فرداً كان أم شركة وظائف الإنتاج والتوزيع والاستثمار من خلال امتلاك دور العرض أو سلاسل دور العرض.

7- إنتاج الأفلام الروائية وإدخال العناصر المسرحية كالممثلين المحترفين والمناظر الصناعية والملابس وغير ذلك في الأفلام إضافة إلى التنويع في القصص والمواضيع والقوالب الفنية.

8- إنشاء الاستوديوهات خصيصاً لصناعة الأفلام وتوطيد نظام النجوم (star system).

المرحلة الثالثة- هيمنة السينما الأميركية على السوق العالمية للأفلام (1919 وحتى اليوم):

تقاسمت فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وانكلترا وايطاليا والدنمرك والسويد وألمانيا السوق العالمية للأفلام حتى عام 1914 مع احتلال فرنسا لمركز الدولة المصدرة الكبرى للأفلام أما الأفلام الأمريكية فقد اعتمدت كلياً على سوقها المحلية التي تتألف من جمهور ضخم من المتفرجين.

ويذكر هنا أن الولايات المتحدة الأمريكية أنشأت أكثر من (10000) دار للعرض في الفترة مابين (1905-1908).

ظلت فرنسا محتفظة بالسيادة على السوق الدولية التي كانت تغذيها بحوالي 90 % في مجموع استهلاكها السينمائي حتى نشوب الحرب العالمية الأولى حيث جذبت فرنسا العاملين في الإنتاج

السينمائي لخوض الحرب التي اشترك فيها سائر الدول الأوربية مما دفع الولايات المتحدة الأمريكية لانتهاز الفرصة وانتزاع السيادة الدولية على السوق السينمائية.

ولم تنته الحرب العالمية حتى كانت الولايات المتحدة تغطي 90 % من مجموع الطلب العالمي للصور المتحركة وبذلك تكون البنيان العام للصناعة السينمائية العالمية القائمة على صناعة أمريكية ضخمة ومسيطرة تستند إلى استثمارات مالية هائلة وإلى النفوذ الدولي للولايات المتحدة الأمريكية.

ولم تتعرض صناعة السينما الأمريكية لمنافسة جدية في سوقها المحلية إلا باختراع التلفزيون بيْدَ أن هذه الصناعة لم تقف ساكنة إزاء هذا المنافس القوي كما سنرى فيما بعد.

أهمية السينما والصورة السينمائية

منذ بداية عهد السينما، تنبه الكثيرون إلى أهميتها وحساسية وخطورة الدور الذي يمكن أن تمارسه في توجيه أفكار وسلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتغيير أسلوب حياتهم. وثمة من اعتبرها أقوى وأبعد الفنون ووسائل الاتصال أثراً وفاعليةً في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية. وقد أكّد بعضهم- ومنذ بدايات السينما والتي كانت تسجيلية[7]- أن من يملك السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعوب.

"يقول (اروين بنوفسكي) مؤرخ الفنون والأستاذ بجامعة برنستون الأميركية: إن السينما, سواء أحببنا أم لم نحب, هي القوة التي تصوغ الآراء, والأذواق, واللغة والزي, والسلوك بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من 60 % من سكان الأرض. وذلك معناه أن السينما سلاح خطير ذلك أنها تملك من الإمكانيات التأثيرية الهائلة ما لا يملكه المسرح وما لا تملكه أي أداة أخرى"[8].

يُطلق على السينما تعبير الصناعة القائمة على الحلم، كونها أكثر وسائل الاتصال اهتماماً واعتماداً على الخيال. فالسينما تحقق أقصر المسافلت التي تصل بين الواقع والحلم، الواقع بعنفه وقسوته حقائقه المتنوعة والحلم بنعومته وعفويته وانطلاقاته اللامحدودة. وتتمثل فيها، أي السينما، كل الأبعاد الاتصالية، فهي من أهم وسائل الاتصال الجماهيرية، التي تدعم وتعزز ثقافة الاتصال والتلقي البصري لدى الإنسان المعاصر.

منهجي التعبير الفني السينمائي

مما سبق نضع أيدينا على منهجين في التعبير الفني:

الأول: يقوم بتحديد وتنظيم الواقع المرئي.

الثاني: يعيد بناء هذا الواقع المرئي وفقاً لمحاكاة فكرية وفنية.

وتشتمل السينما المعاصرة على أشكال وأنواع فنية عديدة لهذين المنهجين في التعبير السينمائي التسجيلي أو الروائي.

وفي هذا الصدد، قام الناقد السينمائي ريتشارد برسام Richard Barsam بتقسيم أو تصنيف الإنتاج السينمائي (السينما) بشكل عام إلى قطاعين رئيسين، الأول حدده بالصبغة الخيالية، أما الثاني فهو نقيض الأول من حيث إنه يرتبط بالواقع، ولقد بلور برسام تقسيمه بالشكل التالي:

أولاً– القطاع الأول: الفيلم الخيالي Fiction Film:

ويشمل الفيلم الروائي، وهو الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي أو ابتكاري يتم وضعه من قبل مؤلفه، ويستخدم وصولاً لذلك الممثلين المحترفين لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويُصوَر عادةً داخل الأستوديو حيث يشكّل الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية: الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفزيون.

ويمر الفيلم الروائي أو الخيالي بمراحل إنتاج طويلة معقدة يلزمها وقت طويل ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منها في أغلب الأحيان تحقيق الربح المادي للمنتجين. فالأفلام الروائية أو بمعنى آخر السينما الروائية صناعة قائمة على الربح والخسارة.

ثانياً– القطاع الثاني: الفيلم الواقعي Nonfiction Film:

ويطلق عليه برسام أيضاً الفيلم غير الخيالي وغير الروائي(9). وهو نقيض القطاع الأول، فهو لا يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي من إعداد صانعه، كما لا يستخدم الديكورات ولا يلجأ إلى

الاستوديوهات أو إلى الممثلين المحترفين، بل يتم تصويره في مواقع الأحداث الحقيقية وبعناصرها الواقعية الطبيعية من أشخاص وأماكن. وهو لا يهدف إلى الربح المادي السريع المباشر.

وهكذا، فإن مخترعي السينما ومن بعدهم السينمائيون الرواد والمؤرخون والمختصون ينّوِعون ويطوّعون المناهج والأساليب والتصنيفات التي يستخدمونها حسب المواقف الجديدة التي يكتشفونها أو يصنعونها.

السينما الروائية

الفيلم الروائي: هو شريط سينمائي مصوَّر يعتمد في سرده على بناء روائي من ابتكار مؤلف روائي أو مؤلف سينمائي (سيناريست)، ومستعيراً بالممثلين المحترفين لتجسيد الشخصيات وتمثيل الأحداث والمواقف الواردة في السيناريو. يتم تصوير الفيلم الروائي في أغلب الأحيان داخل أستوديو، حيث يُشكل الديكور، إلى جانب بقية العناصر الفينة والتقنية، ركناً أساسياً من أركان البناء الفيلمي.



ولادة الإخراج السينمائي.. وبداية عهد جديد في السينما

حتى السنوات الأولى من القرن العشرين ظلت تقنية السينما شبيهة بتقنية المسرح وكانت الكاميرا تنصب أمام الممثلين الذين يتحركون أمام الكاميرا الثابتة في مكان محدد وكانت هذه الوسيلة عملية نقل لمواقع المسرح إلى أن جاء المخرج الأميركي أدوين بورتر(Edwin porter) الذي حول مجرى وظيفة الكاميرا الثابتة إلى الكاميرا المتحركة تذهب إلى الموضوع وتبحث عن الشيء المراد التركيز عليه وكان أول فيلم أُشتهر به هو فيلم سينمائي يروي قصة (سرقة القطار الكبرى) وذلك عام 1903 ويعد هذا الفيلم

بداية من استخدامات مختلفة للتقنية السينمائية وهي مرحلة مهمة جداً من مراحل تطور السينما فنياً وتقنياً.



استطاع بورتر أن يصل إلى أن حجم

اللقطة السينمائية يمكن أن تتمتع بتأثير مهم في الجمهور ومن هنا بدأت النظرة إلى أهمية الفن السابع وأساليب معالجة المواضيع المختلفة.

وبعد ذلك أتى الفنان الأمريكي (ديفيد غريفت – d.w.griffith) ويعتبر أبو السينما في أميركا، فقد انتقل من ممثل في السينما الصامتة إلى الإخراج وأحدث انقلاباً في توظيف السينما في مجال الإخراج وخاصة من خلال فيلمه الأول (ميلاد أمة – Birth of Nation) عام 1915.

ويعتبر هذا الفيلم ميلاد فترة جديدة في عمر السينما حيث استخدم (Griffith) الكاميرا استخداماً حراً من حيث الاقتراب والابتعاد عن الموضوع وحركة متتابعة واستخدم أحجام اللقطات المختلفة ومن زوايا متعددة ووصل إلى نتيجة هي أن عملية إيصال لقطة للقطة أخرى والقفز من لحظة إلى أخرى، ومن زمن



إلى آخر يعطي مدلولاً جديداً أو معناً آخر للمشهد وهذه هي عملية التركيب التي كانت بداية المونتاج السينمائي الذي يعد عملية إخراج ثانية للفيلم.

كذلك طور (Griffith) مدة الشريط السينمائي التي كانت لا تزيد على سبعة دقائق حيث كانت مدة فيلم (ميلاد أمة) حوالي ساعة كاملة وأُعْتبِر ذلك حدثاً مهماً في المجال الإعلامي والاتصالي. وابتدع (Griffith) طريقة جديدة سميت طريقة الإنقاذ في النهاية وهي عملية تشويق المُشاهد في حدث من أحداث الفيلم ويجعله متلهفاً لمعرفة ماذا سيحدث فيضع بطل الفيلم في دائرة من الأخطار والمشاكل حيث تتم عملية إنقاذه في النهاية. وبذلك حطم (Griffith) كل القواعد والأسس المتبعة في صنع الفيلم ووضع عرفاً سينمائياً جديداً ما زال متبعاً حتى اليوم من قبل السينمائيين.

ويندرج تحت أصناف الأفلام الروائية: الأفلام الروائية القصيرة والمتوسطة والطويلة والتجريبية، إضافةً إلى مثيلاتها المصنوعة في التلفزيون وله.

السينما التسجيلية (الوثائقية)

في تعريف الفيلم التسجيلي، لا يتفق التسجيليون من ممارسين ومنظرين على تعريف موحد، حيث تعددت الآراء ووجهات النظر حوله.

كان الإنكليزي جون جريرسون – أبو السينما التسجيلية وواضع قواعدها ونظرياتها – أول من حاول وضع تعريف للفيلم التسجيلي فوصفه بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع أو معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني"،[10] أو تَنَاوُلٌ للواقع في معالجة إبداعية، ذلك لأنه كان يعتقد أن مصطلح تسجيلي الذي استخدمه قد لا يكون كافياً لإعطاء معنى محدداً وواضحاً. ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كأداة فحسب بل كفن أيضاً. ولذلك فالمفهوم الإنكليزي لهذا النوع من الأفلام التسجيلية الوثائقية Documentary Film لا يكتفي بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضاً.

ومن الثابت أن مصطلح الفيلم التسجيلي Documentary film قد ظهر لأول مرة في تاريخ الفن السينمائي في مقالة نشرها جون جريرسون في مجلة نيويورك صن New york sun عام 1926 حول فيلم *موانا* الذي أخرجه شاعر السينما التسجيلية روبرت فلاهرتي نقلاً عن المصطلح الفرنسي Documentaire الذي كان يُطلق على أفلام الرحلات.

أما **معجم الفن السينمائي** فقدم تعريفاً للفيلم التسجيلي جاء فيه أنه: "نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية".[11]

ولا بد من التأكيد أن مصطلح (تسجيلي) مُختَلَفٌ فيه بحسب البلد وبحسب المدرسة الفنية السينمائية؛ فبعض السينمائيين والمعلقين يستخدم التعبير العام (فيلم غير خيالي)، ويستخدم بعضهم مصطلح (الحقائقي)، ويفضل غيرهم من النقاد استخدام مصطلح (الوثائقي) لوصف تلك الأفلام التي تحتوي على تقديم وتفسير خلاَّقين للمواد الواقعية.

أبرز اتجاهات ومدارس السينما التسجيلية

أ. الاتجاه الواقعي:

السينما قادرة على أن تكون واقعية، لأنها تستطيع أن تسجل صورة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي، وهي قادرة أيضاً على ألا تكون واقعية لأنها تستطيع أن تتلاعب بصورة ومضمون الواقع الحقيقي وتغير فيه، حتى قد تخلق واقعاً جديداً.

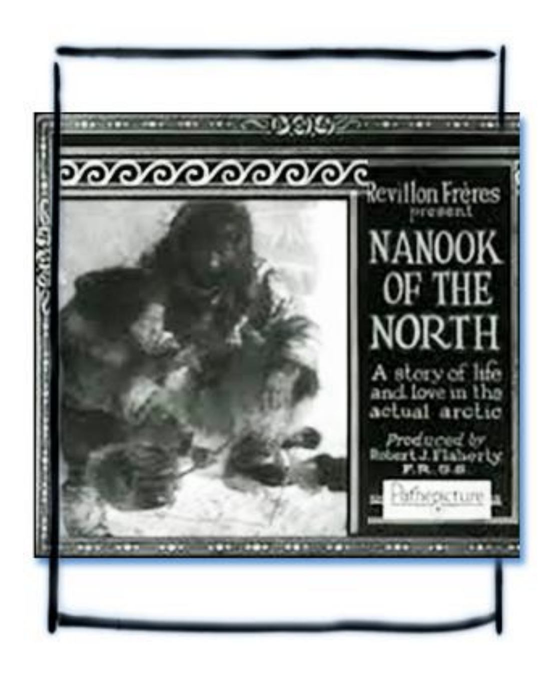
وعلى الرغم من أن معنى الواقعية غالباً ما يُعدّ غامضاً ومثيراً للالتباس داخل عالم الفن وخارجه على السواء، حيث يختلف معنى الكلمة، تبعاً للنشاط الإنساني الذي تأتي في سياقه. وتعود صعوبة تعريف الواقعية في السينما إلى أن معظم الأفلام تحتوي على رسائل ووظائف متعددة، مما يخلق مستويات عديدة لتذوقها وتفسيرها. والفيلم الواقعي يمكن أن يكون فيلماً ذاتياً لأنه يعبر على نحو أو آخر عن رؤية فنية تجاه الواقع، خاصة بصانعيه.

ويستمد الاتجاه الواقعي في مجال السينما التسجيلية مادته من الواقع المباشر للمدن والقرى والأزقة والمصانع والأسواق – أي مناطق التجمعات البشرية – في محاولة لإبراز ما يكمنُ تحت السطح وما تخفيه تفاصيل الحياة.

وقد برز الاتجاه الواقعي في السينما التسجيلية بالفيلم الفرنسي *لا شيء غير الزمن* Rein que les heures عام 1926 من إخراج ألبرتو كافالكانتي Alberto Cavalcanti (منتج ومخرج سينمائي برازيلي الأصل) وهو أول فيلم سينمائي عن حياة مدينة باريس واستطاع بأسلوبه المتميز أن يقدم حياة مدينة بشكلٍ خلاّق وأن يكشف إمكانية التعبير عن واقع المدينة بكل متناقضاته.

يمثل الاتجاه الواقعي في مجال الفيلم التسجيلي – والذي يتلخص بعلاقة الإنسان بالإنسان – أنقى درجات الواقعية لأنه يصور الإنسان ومشكلاته وقضاياه في مواجهة الحياة.

ب. الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي):



يتميز هذا الأسلوب بالاهتمام بحياة الإنسان بشكل يتميز بحرية التعبير وتلقائيته وشاعريته، لأن مشاهدة الفيلم تخلق إحساساً عاطفياً غنائياً Lyrical (صفة مشتقة من إسم آلة موسيقية هي Lyric أي القيثارة) لدى المُشاهِد. وعادةً ما يتناول السينمائي موضوعه بعناية كبيرة ويتسامى بالمتفرج عن الحياة اليومية ويدفعه إلى اكتشاف حياته بحساسية أكبر.

يُطلق على هذا الاتجاه اسم الرومانتيكي الطبيعي لأنه يتسم بتوكيزهوتمجيده الواضح للطبيعة واهتمامه بعلاقة الإنسان بالعالم الذي يحيط به من مظاهر طبيعية وبيئية وخصوصاً الكائنات الحية. وكان الظهور الأول للاتجاه الرومانسي أو الرومانتيكي الطبيعي في مجال إعداد الفيلم التسجيلي في أمريكا، ولهذا أطلق عليه بعض الباحثين الاتجاه الرومانتيكي الأمريكي نسبةً لمكان منشئه الأول.

ويعتبر المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي رائد الاتجاه الرومانسي وهو الأب الحقيقي لهذا الاتجاه – والذي يتلخص بعلاقة الإنسان بالطبيعة –، حيث تمسك بتصوير كل مشاهد أفلامه في المواقع الأصلية للأحداث وكان اهتمامه مركّزاً على النشاط الطبيعي الأساسي للإنسان في علاقته مع الطبيعة من حوله. بدأ فلاهرتي بفيلمه الأول *نانوك رجل الشمال* Nanook of the north عام 1922 وهو من أشهر أفلامه وأفلام الاتجاه الرومانتيكي والذي يتناول فيه صراع الإنسان في القطب الشمالي ضد الطبيعة من أجل كسب قوته والحياة في ظروف قاسية، وذلك من خلال قصة أسرة من الإسكيمو ومتابعة نشاطها.

ج. الاتجاه السيمفوني:

تتمثل فلسفة الاتجاه السيمفوني في النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقى من حيث قيام كل منهما على عنصر الحركة، فإذا كان عنصر الحركة في الموسيقى يُعبرَ عنه بأنه حركة الصوت في الزمان،

فإن الحركة في السينما هي حركة الضوء في الزمان والمكان، وعلى هذه المشابهة بين كل من الموسيقى والسينما يقوم أساس الاتجاه السيمفوني.

ويهدف الاتجاه السيمفوني إلى تقديم مشاهد الفيلم في توالٍ حركي شبيه بحركات السيمفونية الموسيقية. وقد نشأ هذا الاتجاه في فرنسا قبل الحرب العالمية الأولى متأثراً بوصف أبل جانس Abel Gance للسينما بأنها موسيقى الضوء.[12] ثم ساهمت المخرجة الفرنسية جيرمين دولاك Germaine Dulack في أواخر العشرينيات من القرن العشرين في بلورة فكرة السينما الخالصة Pure cinéma حين أكدت على أن "هناك شيئاً مشتركاً بين السينما والموسيقى، ففي كليهما تقوم الحركة – من خلال الإيقاع والتطور اللحني – بإثارة العواطف في النفوس، وإذا كانت السيمفونية توجد في عالم الموسيقى، فلماذا لا توجد للسينما سيمفونيتها الخاصة بها".[13] ثم برز الاتجاه السيمفوني بعد ذلك كأسلوب لا يقوم على تقديم مواضيع شخصية، بل تدور أفلامه حول قصص المدن والتجمعات العمالية والمهنية.

د. سينما الحقيقة:

ظهر اتجاه سينما الحقيقة عام 1922 على يد المخرج الروسي دزيغا فيرتوف Dziga Vertov في شكل جريدة سينمائية بعنوان Kino Pravda، وكانت تلك الجريدة تتناول ما يجري من أحداث ومن تغيرات في المجتمع السوفييتي آنذاك حيث كانت تُعتَبَر المقابل أو المعادل السينمائي للجريدة السوفييتية الإخبارية البرافدا Pravda.

وبعد ثلاثين عاماً من انتهاء تجربة فيرتوف في الاتحاد السوفييتي، أي في بدايات الستينيات، ظهر في فرنسا اتجاه يسمى سينما الحقيقة Cinéma Vérité وتَزَعَّمَ الاتجاه المخرجان الفرنسيان جان روش Jean Rouch وجان لوك جودار Jean-Luc Godard، وكان هدف هذا الاتجاه هو اكتشاف العالم كما هو وتوسيع نطاق الواقع الممكن تصويره. وساعد على ذلك استخدام مخرجي سينما الحقيقة التكنولوجيا المتقدمة خصوصاً بعد ابتكار الكاميرا 16 مم خفيفة الوزن، الصغيرة والمحمولة على الكتف، والتي تمتاز بإمكانية تسجيل الصوت والصورة في تزامن أثناء تصوير الأحداث لحظة وقوعها وبشكل عفوي بما يصاحبها من الصوت المباشر الطبيعي. وهو ما جعل اللقطة أقرب إلى حقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم التسجيلي اقتناص أصالة الحياة كما هي معاشة في الواقع، على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران Edgar Morin الذي قنن مصطلح **سينما الحقيقة**.

ولهذا كله، تُعد سينما الحقيقة ثورة على الطرق التقليدية في السينما. واعتماداً على هذه الثورة، ظهر في أمريكا أواخر الستينيات نوع مميز من الأفلام التسجيلية أطلق عليه المخرج الأمريكي ألبرت مايسلز Albert Mayssils اسم السينما المباشرة Cinema Direct وقد تأثرت تلك السينما أساساً بالتصوير الصحفي الفوتوغرافي أكثر من تأثرها بالاتجاهات التسجيلية التقليدية. والسينما المباشرة لا تعتمد على سيناريو مُعَد قبل التصوير ولا تستخدم عادة أسلوب التعليق أو المونتاج التقليدي، لأن الهدف الأساس هو البحث والإمساك بما يحدث بالفعل خلال وقائع حقيقية دون تزييف أو تدخل.

أبرز اتجاهات ومدارس السينما الروائية

لعب ظهور نظريات الفن السينمائي دوراً بالغ الأثر والفاعلية في نشوء أساليب إخراج سينمائي تتميز بامتلاكها أسساً فكرية وقواعد أسلوبية متنوعة مما ساهم في ظهور وإغناء الاتجاهات والمدارس السينمائية المختلفة والمتنوعة.

1- التعبيرية الألمانية:

بدأ تيار السينما التعبيرية في ألمانيا من خلال فيلم خزانة الدكتور كاليجاري للمخرج الألماني روبرت واين. "إن التعبيرية تنشأ عن محاولة الفنان التعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع وتكون النتيجة تشويهاً مدروساً. ففي الدراما التعبيرية التي تطورت كشكل فني في ألمانيا عند نهاية الحرب العالمية الأولى يتمثل هذا التشويه بطرق شتى, شخصيات نمطية "غير عادية" أو حتى تجريدية, تسلسل متنوع للحوادث, حوار غير واقعي, استخدام صريح للحديث الجانبي والمنجاة, المونودراما (التي يقوم بتمثيلها شخص واحد) والرمزية والتصوير التلسكوبي للأشخاص"[14].

2- الواقعية الجديدة في إيطاليا:

من خلال فيلم (السيطرة) للمخرج (فسكونتي) بدت أولى ملامح حركة جديدة في السينما من خلال أسلوب تَنَاوُل ومعالجة موضوع الفيلم، فكانت الكاميرا تتجول في شوارع إيطاليا وتسجل لقطات طويلة متحركة تصور هموم الناس الفقراء البسطاء.

هذه الحركة الجديدة في السينما وضعت الفن السينمائي في خضم الحياة الواقعية البسيطة وعلى مقربة كبيرة منها وجعلت من الواقع الذي يحياه الإنسان العادي منبعاً لموضوعات أفلامها مبتعدةً عن كل ما من شأنه تزييف الصورة.

شكلت هذه الملامح الأولى بوادر الواقعية الإيطالية الجديدة في السينما التي شقت طريقها فيما بعد إلى أن تبلورت كتيارٍ سينمائيٍ مهم ومؤثر على السينما العالمية.

3- الموجة الجديدة الفرنسية:

أثرت الواقعية الإيطالية الجديدة على السينما الفرنسية فظهرت الموجة الجديدة في فرنسا والتي عملت على عكس وتصوير الواقع المُعاش للإنسان بمختلف مجالاته الاجتماعية والسياسية والنفسية، دون توظيف أي بهرجة أو إكسسوار أو ديكور لا ينتمي إلى حقيقة المكان والزمان.

فعملت الموجة الجديدة على "تحطيم الشكل القديم للفيلم المفتعل (الجيد الصنع) وتفجير أسلوب آخر من الإخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث واستخدام معدات إضاءة خفيفة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل الصوت"[(15)]

ولذلك كان من الواجب البحث في الأحياء والشوارع، المجهولة والمهملة بالنسبة لأغلب الناس، عن أفكار لأفلامهم، أفكار تصور الإنسان وسط هذه البيئات المتخمة بالتخلف والظلم والفقر. وكان أن فَرَضَت هذه الموضوعات أساليب إخراجية جديدة تعبر عن جوهر وحقيقة المبادئ التي وُجِدَت من أجلها الموجة الجديدة الفرنسية. وكان هناك الكثير من الأسباب التي دفعتهم إلى ذلك، أهمها قلة النفقات التي كانت مكرسة لإنتاج الفيلم، ولم يمنع ذلك رواد هذه الموجة من إنتاج الكثير من الأفلام معتمدين على أفكارهم وما يكتبونه هم بأنفسهم.

وفي مقدمة الأفلام التي رسمت ملامح الموجة الجديدة الفرنسية: فيلم (المقابلات السخيفة) عام 1955 للمخرج الكسندر استروك، وفيلم (سرج جميل) للمخرج كلود شابرول.

ارتبطت الموجة الجديدة في السينما باللجوء إلى تقنية حركة آلة التصوير التي تحولت إلى ما يشبه القلم بيد المخرج السينمائي، ولذلك نشأ مذهب (المخرج – المؤلف) أو (Camera – Stylo)، الذي تحول فيه المخرج إلى كاتب قصة الفيلم والمسؤول عنها.

وهكذا أصبحت الموجة الجديدة الفرنسية تياراً سينمائياً له قاعدة فكرية وفنية مؤثرة في العديد من سينمات العالم.

الخلاصة

تعرفنا في هذه الوحدة التعليمية على مختلف التعريفات المتعلقة بالسينما وميزنا بين هذه المفاهيم بحكم التخصص. ومن ثم عرضنا المراحل الرئيسة لتطور السينما، من الأشرطة الوثائقية الأولى وحتى السينما الرقمية، وأبعاد هذا التطور وأثره في مجال الإعلام والاتصال المعاصر.

هنالك علاقة وثيقة بين التطور التقني التكنولوجي وبين ظهور السينما حيث بدأت السينما كمخترع تقني ومن ثم فني اتصالي بناءً على حاجات تقنية مثل معدات التصوير وفنية مثل العرض والتقديم. ومع الوقت أصبح هناك توظيف للسينما في العمل الاتصالي الإعلامي وخاصة على المستوى الدولي. فهناك دورها في الإعلام والدعاية والتسويق الاجتماعي ناهيك عن أهميتها في الإعلام الدولي، ودورها في تشكيل الرأي العام وفي الاتصال بين الشعوب.

وأخيراً تطرقنا إلى أبرز اتجاهات ومدارس السينما التسجيلية والسينما الروائية وخصائص كل واحدة منها.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. إن اختراع السينما قد تم بناء على:

1. حاجة تقنية وتعليمية
2. حاجة تقنية وفنية
3. حاجة علمية وفنية
4. حاجة تثقيفية وفنية

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثانياً. ولادة السينما كانت عام:

1. 1895
2. 1890
3. 1900
4. 1889

الإجابة الصحيحة رقم 1

ثالثاً. تتميز مرحلة تبلور المراحل الرئيسية لصناعة السينما بعدة سمات:

1. التكامل الرأسي للصناعة
2. إنتاج الأفلام الروائية
3. تشكل اتحادات بين دور العرض
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. قام الناقد السينمائي ريتشارد برسام بتصنيف السينما إلى:

1. الفيلم الواقعي
2. الفيلم الخيالي
3. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

خامساً. يعتبر فيلم ميلاد أمة ميلاد فترة جديدة في عمر السينما لمخرجه:

1. أدرين بورتر
2. جلبير
3. ديفيد غريفث
4. أروين بنوفسكي

الإجابة الصحيحة رقم 3

سادساً. وصف جون جريرسون الفيلم التسجيلي على أنه:

1. المعالجة الخلاقة للواقع
2. فيلم يعتمد على القصة والخيال
3. فيلم يعتمد على الواقع والخيال
4. فيلم غير روائي

الإجابة الصحيحة رقم 1

سابعاً. كان الفضل في الإيحاء باختراع التلفزيون لـ:

1. الفيديو والطباعة المصورة
2. التصوير الفوتوغرافي
3. أنبوب زاروكين zxarokyn

4. الراديو لمخترعه ماركوني

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثامناً. تبدأ المرحلة الأولى لصناعة السينما:

1. بانتاج الفيلم الخيالي
2. باختراع الطباعة المصورة
3. باختراع عدسات آلات التصوير
4. باختراع أجهزة التصوير والعرض

الإجابة الصحيحة رقم 4

المراجع

(1)– قيس الزبيدي، **المرئي والمسموع في السينما**، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 112، سورية، دمشق، 2006، ص 193.

(2)– لينا قندلفت، **لوي لوميير رجل يضبط الضوء فيولد الفن السابع**، كتاب الألفية، دار الصياد، بيروت،2000/1/1 ، ص 91.

(3)– عدنان مدانات، **عدسات الخيال**، منشورات وزارة الثقافة، الفن السابع 129، دمشق، سورية، 2007، ص22–23.

(4)– محمد سيد محمد، **وسائل الإعلام من المنادي إلى الانترنت**، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 2009، ص 90–91

(5)– رياض فوق العادة، **بدايات الفن السينمائي**، مجلة الحياة السينمائية، العدد 9، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، نيسان، 1981، ص83 وما بعدها (بتصرف)

(6)– محمد العشري، **صناعة السينما، دراسة اقتصادية مقارنة**، ناشر خاص، القاهرة، مصر، (د ت)، ص 13 وما بعدها (بتصرف).

(7)– الفيلم التسجيلي هو نفسه الفيلم الوثائقي، له ذات السمات والخصائص وتختلف التسمية باختلاف البلد.

(8)– روبرت فولتون، **السينما وآلة وفن, تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون**, ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل, مكتبة مصر, ص11.

(9)– Richard Barsam: Nonfiction film, George Allen and Unvin, London, 1974.

و – Richard Barsam: Nonfiction film: Theory and Criticism, New York E. P. Dutton & Co, Inc 1975.

(10)– فورسيث هاردي، **السينما التسجيلية عند جريرسون**، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء، القاهرة، 1965، ص 111.

(11)- أحمد كامل مرسي ومجدي وهبي، **معجم الفن السينمائي**، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

(12)- Jean Epstein: Ecrits sur le cinéma, cinémas club, Seghers, Paris, 1974, p. 9.

(13)- Perkins F.P: Film as film, Penguin books, London, 1976, P. 14.

(14)- روبرت فولتون، **السينما وآلة وفن, تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون**, ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل, مكتبة مصر, ص 187.

(15)- رعد عبد الجبار، **الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق**، مطبعة المعارف، بغداد، 1991، ص 91

الوحدة التعليمية السابعة   تقنيات التصوير السينمائي

مصطلحات خاصة بالتصوير السينمائي

نستعرض بدايةً تعريفاً لبعض المفردات والمصطلحات الخاصة المستخدمة في عمليات التصوير السينمائي والتي يُستخدم العديد منها أيضاً في التصوير التلفزيوني:

الكاميرا: آلة تصوير قادرة على تسجيل عدد محدد من الصور وفق نسق منتظم وتبلغ سرعة التقاط المشاهد 24 صورة / ث.

الشريط السينمائي (الفيلم): عرض شريط التقاط المشاهد 35 مم، وما تزال دعامة الشريط حتى اليوم من نترات السيلولوز.

المشهد السينمائي:يتكون من عدد من اللقطات المنفصلة تحدث في مكان وزمان واحد.

اللقطة السينمائية: هي وحدة بناء الفيلم السينمائي كالكلمة التي هي وحدة بناء اللغة، وهي الجزء من الفيلم المطبوع الذي يقع بين اللحظة التي يبدأ فيها دوران محرك الكاميرا وبين اللحظة التي يتوقف فيها.

مدى اللقطة السينمائية:يتم التصوير بكاميرا واحدة، لذلك تبدأ اللقطة من دوران الكاميرا وحتى توقفها.

أنواع اللقطات: تتعدد وتختلف بحسب المسافة بين الكاميرا والشيء المصوَر.

زوايا التصوير: زاوية اللقطة أو زاوية التصوير وتعني مكان وضع الكاميرا بالنسبة للشيء الذي نقوم بتصويره، وكل زاوية تحمل معناً ما للمتفرج مختلف عن الآخر.

حركة الكاميرا: هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا لتبدو الصورة وكأنها تتحرك أو تبدل اتجاهها أو لتغير من منظور المشاهد، (سنتحدث عن أنواع حركة الكاميرا في صفحات آتية من هذه الوحدة).

الكادر السينمائي: هو صورة مستطيلة تتكرر بانتظام على شريط الفيلم السينمائي وتحيط بها من الجانبين عدد من الثقوب تختلف وفقاً لنسبة ارتفاع عرض الكادر Aspect ratio, ويفصل كل كادر عن الكادر الذي يليه خط ضيق Inter line. بينما يتكون الكادر التليفزيوني من مجالين متشابكين من الفيديو Tow interlaced fields of video. فالكاميرا تلتقط صوراً فوتوغرافية منفصلة تنطبع كل واحدة منها على كادر منفصل، وعند عرض هذه الصور واحدة بعد الأخرى وبذات السرعة التي صُورت بها يتولَّد عند المشاهد الشعور بحركة متصلة ومستمرة وهذه الحركة هي جوهر فن السينما والأساس الذي يقوم عليه.

التقاط الصور: يتحقق التقاط المشهد بعد مجموعة من عمليات أكثر تعقيداً، فتقنية استعمال الكاميرا تتوقف عليها توقفاً شبه كلي لأن زوايا التقاط المشهد والبحث عن قيمة الأشياء تستدعي التعاون الذكي للمصور.

التوليف والمزج: لقد قيل في التوليف أنه من التأليف بالمقص، حيث يولد أفكاراً وأحاسيس بامتزاج أفكار بأخرى، ولكن المهم أن تُوْصَلَ صورة بالصورة التالية شريطة أن تكون سرعة انتقال الشيء داخل الصورة متساوية نسبياً[1].

وحدة الفيلم السينمائى: هي اللقطة.

لذلك، في السينما، يجب:

– المحافظة على الاستمرارية في المشهد الواحد، فتصور جميع اللقطات بنفس مستوى الإضاءة والملابس والديكور.. الخ.

– الحرص على توحيد نوع شريط الفيلم طوال أيام التصوير السينمائي.

لمحة عن تطور طرق التصوير بالألوان

بدأت مرحلة التجارب في استخدام اللون في السينما قبل أن يتم اختراع الفيلم الملون بوقت طويل. حيث أن أول فيلم سينمائي أنتج للعرض على الشاشة, أعده فرانسيس جنكيز في 1984 كان بالألوان. وبينما كان استخدام اللون في تلك الفترة الزمنية مبهرج زاه يبهج النظر، فإن العملية الجديدة حققت بالفعل تقدماً ملحوظاً يتجاوز إمكانيات العمليات ذات الحزمة الثنائية، حيث تم التوصل أخيراً إلى طريقة حقيقية ذات ألوان طبيعية يمكن تطبيقها عملياً بسهولة وبتكاليف معقولة.

والسينما ليست مسرحاً ولا رسماً ولا رواية بل هي تخضع لمجموعة من التقنيات لإخراج الصورة كونها العنصر الأساسي في السينما وهي تتحصل بالتصوير، ولا شك أن السينمائي قد فرض على هذه الصورة الفوتوغرافية نسقاً يختلف عن قوانين التصوير الفوتوغرافي. وآلة التصوير التي تستخدم في التقاط المشهد السينمائي تدعى كاميرا، فكل تقنية لها وظيفة محددة تتكامل مع بعضها لإخراج صورة سينمائية عالية الجودة. فلقد تمت صناعة السينما بسرعة فانطبقت خططها على تطورها وفق تقنية خاصة[2].

الصورة وفن التصوير السينمائي

تعتبر حرفة التصوير السينمائي من أكثر حرفيات صناعة السينما تعقيداً، حيث تركز على المحتوى الجمالي والتكنولوجي للصورة. ولكي يكون التصوير السينمائي ناجحاً، يجب أن لا يقتصر على مجرد تسجيل اللقطات, بل يجب أن يكون قادراً على توصيل المشاعر والجو النفسي العام للمشهد، وتوجيه اهتمام المتفرج إلى ما يحتويه الكادر، إضافة إلى التأكيد على المتغيرات في المَشَاهِد كالمكان, والحقبة الزمنية أو الزمن اليومي. بالتأكيد، أن ما سبق، لا يمكن أن يتم بافتعال، إنما من خلال المحافظة على قاعدة التتابع من لقطة لأخرى. كما يتضمن فن التصوير أيضاً متابعة تكوين الصورة، وغالباً ما تكون تلك مسئولية المخرج أولاً في مرحلة تصميم اللقطات.

إن شريط أي فيلم، يتكوّن من سلسة من الصور الثابتة، أو الكادرات التي تقوم بتصويرها الكاميرا السينمائية، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائية في معامل إديسون، وحتى أكثر الكاميرات تعقيداً.

فالصورة في السينما كما يرى الفيلسوف والناقد والسينمائي الفرنسي جيل دولوز " Gilles Deleuze" ليست صورة تضاف إليها الحركة، بل صورة في حركة، بصورة مباشرة، في اللقطة التي تعرّف بأنها قَطْعْ متحرك للديمومة أو للاستمرارية. ومن رحم القطع هذا، يُكوِّنُ المخرج صوره، ويجمع لقطاته، ويبني مشاهده، ذلك أن «الكاميرا هي عين المخرج»، كما يقول مخرج الأفلام والمؤلف والممثل والمنتج الأمريكي "أورسن ويلز". لذلك، من الضروري أن نعرف بأي عين ينظر المخرج إلى ما يريد تقديمه أو تصويره. فالدراما تُعدِّل وتغير كثيراً في أشكال تقديم الواقع، بل قد تعبث بصورته.

إن السينما قائمة إذاً على مبدأ الحركة، وقد سبق للأخوين لوميير أن وصفا السينما في براءة اختراعهما عام 1895، على أساس خاصية الحركة، وقالا بأن السينما هي آلة لإعادة إنتاج الحياة الحقيقية، لأن تسجيل وتمثيل الحركة هو قدرة هذه السينما على رسم العالم المرئي الذي تُعيد إنتاجه.

في الأفلام الدرامية (الروائية) كما في الأفلام الواقعية (الوثائقية – التسجيلية) الكاميرا هي التي تصف. فالكاميرا هي أهم آلة في صناعة الصورة السينمائية وبالتالي صناعة السينما، وتُعتبر النافذة التي يُطل من خلالها المشاهد على ما في الأفلام من إبهار ومتعة بصرية وإثارة وعلى كل ما في هذه الدنيا من شخصيات وأحداث ومعالم.

والتصوير السينمائي، سواءً كان ملوناً أم غير ملون، تناظرياً أم رقمياً، أصبح يرقى في بعض الأفلام إلى مستوى الإبداع التشكيلي الخلاّق.

وانطلاقاً من أن السينما التسجيلية ترتكز على المادة الحياتية وعلى الظواهر والمواد الموجودة موضوعياً وأن المادة الخام فيها هي الواقع، تأتي آلة التصوير في الفيلم التسجيلي لتكون مجرد جهاز يقوم بتسجيل وقائع الحياة المحيطة بنا. وبالتالي فإن التحكم بآلة التصوير وطرق استخدامها هو في نفس الوقت تَحَكُمٌ بالحياة ووقائعها حيث يستتشف منها السينمائي التسجيلي كل ما يريده من جديد وطريف ومجهول نائياً بنفسه عن أن يقبل بنسخ الواقع وتقديمه وعرضه كما هو. و"منذ اللحظة الأولى للتصوير، يتم العمل في الفيلم انطلاقاً من تصوير للواقع، ولا يستطيع المخرج أن يمنع نفسه من أن يُكوّن لنفسه فكرة مسبقة عن موضوعه. وعندما لا يعرف جيداً ما الذي يصوره، ولا كيف يتم التصوير، فإن الوصف لن يكون جيداً، وذلك لأن الصور تفتقد القدرة على التعبير الواضح، والسبب أن الكاميرا – البريئة – (بكل معاني الكلمة) لا تصور جيداً".[3] فظروف التصوير هي نفسها التي تولد القدرة على توليد معنى للكاميرا.

وعلى النقيض من السينما التسجيلية تقوم السينما الروائية على التحكم بالموضوعات المُصَوَّرة والتحكم بأدق التفاصيل الفنية والتقنية المؤدية إلى إنتاج الصورة السينمائية الروائية.

وإذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي، فهناك دائماً هامش للتحرك والتلقائية فيه. أفضل شيء لدى السينمائيين التسجيليين هو انجذابهم الدائم لتصوير شيءٍ آخر... شيءٍ مختلف، فهناك أشياء لا تَرِدُ على الخاطر تَظهَرُ أو تُكتَشف وتفرض نفسها. وباختصار، فإن التلقائية والمرونة هي التي تعطي الحيوية للفيلم التسجيلي، على العكس من السينما الروائية المحكومة بتفاصيل السيناريو المدروس مسبقاً من قبل المؤلف السينمائي (السينارست) والمخرج.

يُفضَل في الفيلم التسجيلي استخدام كاميرا 16 مم وخام سريع لأن ذلك يعطي للصورة، من خلال قوة الحبيبات، إحساساً شديداً بالواقعية والمعاصَرة. ومقاس 16 مم هو المقاس الأكثر استعمالاً في الأفلام التسجيلية وخاصةً التعليمية والصناعية وفي بعض الأعمال الإعلانية أو التجارية التلفزيونية، بالإضافة إلى استعماله في الخارج لتصوير الأفلام ذات الميزانيات الصغيرة.

المصور السينمائي



المصور هو أهم تخصص في صناعة الفيلم، أكان روائياً أم تسجيلياً، ويأتي بعد المخرج الذي قد يكون هو نفسه مصوراً أيضا وخاصةً في السينما التسجيلية. وليس على أي منهما (أي المخرج أو

المصور) سوى أن ينفذ ويُجسد بمنتهى الدقة ما يَرِدُ في السيناريو الروائي، أو أن يحمل الكاميرا وينزل بها إلى الشارع لتصوير ما يريد، فحيثما وقف ثمة عوالم حافلة بالأحداث والحركة والطرافة. مناظر المصوِر الوثائقي هي الطبيعة ذاتها دون أي تحريف أو تصنع وشخصياته هم الناس العاديون الذين لم يألفوا التصوير أو التعامل مع الكاميرا أو التحرك أمامها ولا يحسنون التمثيل، على النقيض من السينما الروائية التي تقوم أصلاً على القصة والحبكة والممثلين وعلى الديكور في الاستوديوهات. لذلك، يجب أن يكون المخرج والمصور ملمّين بمرحلة التصوير، من حيث أحجام اللقطات والتكوينات داخل كل لقطة وزوايا التصوير...الخ.

مهام المصور السينمائى

تتضمن مهام المصور ما يلي:

1- عمل صيغة جدول للتصوير كرسم تخطيطي شامل للفيلم بالمجمل بما في ذلك إدارة الكاميرا والإضاءة والموسيقى والصوت، بحيث يُظْهِرُ الجدول بالتفصيل أماكن التصوير ومواعيد التصوير وعناوين وأرقام هواتف الضيوف لتجنب الأخطاء واستغلال الوقت وعدم إضاعته.

2- تحديد مَشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي سيتم التصوير وفقه.

3- الالتزام الدقيق بالزمن المحدد لكل لقطة ومشهد من لقطات ومشاهد الفيلم.

4- إعطاء الأهمية والعناية للتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير، لأن ذلك يوفر في وقت التنفيذ والتكاليف.

5- الحصول على التصريح بالتصوير، لأن ذلك يجنب المصور أو المخرج الكثير من المشاكل في حال التصوير في أماكن لم يتم الحصول على التصريح اللازم للتصوير فيها.

مكونات وأدوات عملية التصوير

ويعتمد المصور السينمائي في عملية التصوير على أربعة مكونات أو أدوات أساسية هي: الإضاءة، وزوايا التصوير، واللقطات، والكادر السينمائي والتكوين.

أ. الإضاءة:

نؤكد بدايةً على أن المصدر الأساس للإضاءة في الفيلم الروائي هي الإضاءة الاصطناعية باستخدام المعدات الكهربائية، وأن المصدر الأساس للإضاءة في الفيلم التسجيلي هو الطبيعة مثل: أشعة الشمس، وضوء القمر، وضوء النهار، وعتمة الليل...الخ، إضافةً إلى الإضاءة الموجودة في الحياة والعالم الحقيقي والواقعي. وفي حال استخدام الإضاءة الاصطناعية، تتوقف صفات الضوء على طريقة استعماله، ويمكن تنفيذ أي نوع من أنواع الإضاءة بأي نوع من مصادر الضوء، ويأتي الخلاف فقط في طريقة الاستعمال.

والإضاءة هي التي تعطينا الإحساس بالزمن الذي تدور فيه الأحداث سواءً كان هذا الزمن نهاراً أم ليلاً، شروقاً أم غروباً. ويمكن للإضاءة، إلى حد قليل، أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو الأشياء، إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظل. ولها أهمية كبرى في خلق جو الفيلم، وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة في الفيلم.

وتلعب الإضاءة عدة وظائف مهمة بالنسبة للصورة سواءً في السينما أم التلفزيون تتلخص في الآتي:

1- إثارة الموضوع إثارة شاملة مع توزيعها توزيعاً مناسباً.
2- تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.
3- إضفاء القوة المعبرة وإمكانيات التأثير في الموضوع.
4- إعطاء الجو العام والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إن كان صيفًا أو شتاءً، صباحاً أو مساءً.

5- تحقيق جمال الصورة.

6- الإيهام بالبعد الثالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها.

وللإضاءة ثلاثة أبعاد أساسية هي:

مصدرها، مدى شدتها ونوعها، من حيث النعومة أو الخشونة. "كان مدير التصوير الكبير عبد العزيز فهمي، يرى أن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة... وأن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة، وإنما هي أشبه بالحروف، فيمكن استخدامها في تكوين جمل ضوئية، أشبه بالجمل الكلامية، أو الجمل الموسيقية، وهي بذلك تعتبر أهم وسيلة في يد مدير التصوير".(4)

ب. زوايا التصوير:

المُشاهد في السينما والتلفزيون لا يرى المناظر مباشرة كما هو الحال في المسرح وإنما يراها من خلال كاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هي زاوية الالتقاط بالنسبة للكاميرا. وقد تطور توظيف زوايا التصوير بما يخدم القيم الدرامية والجمالية والإعلامية أكثر لإتاحة التعمق في الأحداث، بحيث لم تعد الصورة مجرد تسجيل موضوعي عادي للأحداث، بل أصبحت أكثر من هذا، فهي تستطيع أن تعبر عن وجهات نظر ذاتية. حيث تستطيع بواسطة الكاميرا رؤية الأشياء من جميع زواياها بشكل يثير الإبهار البصري والشجن كما يحرك الذاكرة الفكرية.

وتوصف الزاوية بأنها ذاتية، إذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين أحد شخصيات الحدث، وتوصف بأنها موضوعية، إذا كانت الكاميرا تعبر عن وجهة نظر المشاهد الخارجي للحدث. ونظراً لأن اختيار زاوية التصوير قد أصبح في حد ذاته عنصراً له وظيفته التعبيرية، يجب عدم اللجوء إلى استخدام زوايا غير عادية لا يكون لاستخدامها أي مدلول أو هدف، وإنما لمجرد تحقيق لقطة غريبة تثير المشاهد أو تبهره، ويُعتَقد بعبقرية المخرج الذي ابتدع مثل هذه اللقطة.

إن استخدام الكاميرا هو طريقة للعبور والنفاذ إلى الأشياء، "ولا تستطيع اللقطات المقربة أن تحل أبداً محل اللقطة المتحركة. واللقطة المتحركة في الزاوية أو اللقطة المتحركة الجانبية هي السبيل الحق لاكتشاف العالم".(5)

وأهم زوايا التصوير السينمائي من الأسفل إلى الأعلى هي كما يلي: (الشكل رقم 22)

1- الزاوية السفلى جداً (المنخفضة جداً):

تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء أو الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً وجلالاً وقوةً.

2- الزاوية السفلى (المنخفضة):

تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء أو الشخص المصور لتظهره طويلاً وجليلاً وقوياً.

3- لقطة مستوى العين (مستوى النظر):

تكون الكاميرا على ارتفاع ما بين 150-175 سم عن الأرض (بحسب طول الشخص المُراد تصويره وحسب طول المصوِر) أي على نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور وهي بمثابة الزاوية القياسية لبقية الزوايا، فهي زاوية التصوير الموضوعية أو الحيادية.

4- الزاوية العليا (المرتفعة):

تصوير الشيء أو الشخص المراد من أعلى لتقربه ولتجعله أقل من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه وإظهاره في موقف الضعيف أو الذليل.

5- الزاوية العليا جداً أو (المرتفعة جداً):

تصوير الشيء أو الشخص المراد من أعلى لتقربه أكثر ولتجعله أقل بكثير من حجمه الطبيعي بهدف تحجيمه أو تقزيمه بشكلٍ صارخ وإظهاره في موقف الضعيف جداً.

6- زاوية عين الطائر (زاوية الهيليوكبتر):

وهي زاوية عمودية تهدف إلى تصوير منظر شامل وبانورامي للشيء أو الشخص أو المكان من السماء أو من مكان مرتفع.

ج. اللقطات السينمائية:

قد يستغرق طول اللقطة زمن رمشة عين أو يستغرق طول أسطوانة الفيلم الموضوعة داخل الكاميرا.

أنواع اللقطات:

تعتمد اللقطة وحجمها وأنواعها على عدة معايير منها: المسافة الفعلية التي تفصل الكاميرا عن الشخص أو الشيء الذي يتم تصويره ونوع عدسات الكاميرا المستخدمة أثناء التصوير وحركة الكاميرا

وعدد الأشخاص داخل اللقطة. فكل حجم ونوع للقطات يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الأحجام والأنواع الأخرى وتحقق أثراً مختلفاً لدى المشاهد.

أولاً – أنواع اللقطات حسب المسافة بين الكاميرا والشيء المصوَر:

1- **اللقطة القريبة جداً:** تصوير جزء صغير جداً من الشيء أو الشخص المصوَر، مثل عين أو فم شخص أو حيوان ما.

2- **اللقطة القريبة:** تصوير شخص من أعلى رأسه حتى كتفيه، أو جزء تفصيلي ما من شيءٍ معين.

3- **اللقطة المتوسطة القريبة:** تصوير شخص من أعلى رأسه حتى صدره.

4- **اللقطة المتوسطة:** تصوير شخص من أعلى رأسه حتى وسطه.

5- **اللقطة المتوسطة البعيدة:** تصوير شخص من أعلى رأسه إلى ركبتيه وتسمى أيضاً اللقطة الأمريكية لضرورة إظهار السلاح الموضوع على جانب فخذ الشخص أو الممثل وخاصةً في أفلام الويسترن أو الكاوبوي (رعاة البقر).

6- **اللقطة البعيدة:** تصوير شخص بكامل قوامه من أعلى الرأس إلى أسفل القدم مع جزءٍ كبير من المكان الذي حوله.

7- **اللقطة البعيدة جداً:** تصوير مكان ما من مسافةٍ بعيدة لعرض المناظر الطبيعية أو محيط أو بيئة موضوع الفيلم، وتتضمن هذه اللقطة أكبر كمية من المعلومات التي يمكن إيصالها للمُشاهد. وتستعمل هذه اللقطة مثلاً في تصوير اللقطة الافتتاحية أو التأسيسية في بداية المشهد لتقديم وتوضيح المكان الذي يتم تصويره أو التصوير فيه ووضع كل شخصية أو ممثل داخله بهدف معرفة مكان كل شخصية في بقية لقطات المشهد وفي البيئة العامة للفيلم.

ثانياً- أنواع اللقطات حسب نظام اللقطات في فرنسا:

1- لقطة كبيرة جداً.

2- لقطة كبيرة.

3- لقطة قريبة للصدر.

4- لقطة قريبة للخصر.

5- لقطة أمريكية محكمة (ضيقة).

6- لقطة أمريكية.

7- لقطة أمريكية واسعة.

8- لقطة متوسطة /عامة محكمة.

9- لقطة متوسطة /عامة.

10- لقطة متوسطة واسعة.

ثالثاً- أنواع اللقطات حسب حركة الكاميرا (اللقطة المتحركة):

تتحرك الكاميرا هنا لتظهر الصورة وكأنها تتحرك أو تغير من اتجاهها أو تتغير من منظور المُشاهِد. وتسمح هذه الأنواع من اللقطات للمُشاهِد أن يتابع حركة ممثل أو قطار أو سيارة مثلاً أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الشخصية أو الممثل أثناء حركته وهو ما يزيد انتباه المُشاهِد على الأجزاء التي يريد المصوِر أو المخرج أن يلفت نظره إليها، ومن هذه الأنواع:

1- لقطة التتبع:

وفيها تكون الكاميرا مثبتة على منصة بعجلات تسمى (dolly) تتحرك على قضيبين متوازيين كي تساعد على سهولة وانسيابية حركة الكاميرا أثناء متابعة حركة الشيء أو الشخص المراد تصويره.

2- لقطة الرافعة:

الكاميرا هنا مثبتة على ذراع رافعة (كرين- Crane) لتتحرك رأسياً أو أفقياً وفي جميع الاتجاهات حتى تقترب وتبتعد عن الشيء أو الشخص المراد تصويره بشكلٍ درامي ومفعم.

3- اللقطة البانورامية:

تتحرك الكاميرا في هذه اللقطة بشكلٍ أفقي إلى اليمين أو إلى اليسار وهي ثابتة في مكانها أو لتلقي نظرة بانورامية أو شاملة على مكان ما.

4- لقطة التلت:

تتحرك الكاميرا فيها بشكلٍ رأسي إلى أعلى أو أسفل وهي ثابتة في مكانها إما لتتبع شخص يصعد أو يهبط أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل.

رابعاً- تقسيم أنواع اللقطات حسب عدد الأشخاص داخل اللقطة:

1- لقطة واحدة: أي اللقطة التي تصور شخصاً واحداً.

2- لقطة الاثنين أو(لقطة ثنائية): أي اللقطة التي تصور شخصين.

3- اللقطة الثلاثية أو (لقطة ثلاثية): أي اللقطة التي تصور ثلاث شخصيات.(أنظر الأشكال من رقم 1 إلى رقم 17)

خامساً - أنواع أخرى من اللقطات:

1- لقطة كتف:حيث تكون الكاميرا فوق كتف الشخص المُراد تصويره.

2- لقطة عكسية أو جانبية (بروفايل): حيث تكون الكاميرا مقابلة لجانب وجه الشخص المُراد تصويره.

حركة الكاميرا:

تنقسم حركة الكاميرا إلى ثلاثة أنواع هي:

حركة الزوم: هنا لا تتحرك الكاميرا على الإطلاق، ويتم أخذ اللقطة بواسطة عدسة الزوم.

حركة حامل الكاميرا: دفع الكاميرا للأمام (Dolly in)

سحب الكاميرا إلى الخلف (Dolly Out)

حركة جانبية إلى اليمين (Truck Right) وإلى اليسار (Truck Left)

حركة قوسية (ARC)

رفع الحامل للأعلى (Ped Up) وخفضه للأسفل (Ped Down)

حركة رأس الكاميرا: دوران الكاميرا إلى اليمين (Pan Right) والى اليسار (Pan Left)

ميلان الكاميرا للأعلى (Tilt Up) و للأسفل (Tilt Down) (أنظر الأشكال رقم 18 و19 والروابط 20 و21)

من الواضح، أن صناعة الأفلام تنطوي في جزء كبير منها على التفاعل بين الأحداث المصوَّرة (ترتيب المشهد) والطريقة التي تصور بها (ترتيب اللقطة). وأنه لصنع فيلم ذو جودة وربما ناجحاً, يتوجب

على صانع الفيلم إيجاد علاقة منتجِة ومنطقية بين ترتيب المشهد وترتيب اللقطة. وتشتمل الخطوط الرئيسة المحددة لترتيب اللقطة على:

- وضع آلة التصوير،
- حركة آلة التصوير،
- مقياس اللقطة،
- فترة استمرار اللقطة الواحدة،
- إيقاع المونتاج.

صور وأشكال وروابط تفاعلية للوحدة التعليمية السابعة

أنواع اللقطات وأحجامها:

المصدرhttp://dvd4arab.maktoob.com/f977/2003033.html:

1- حجم اللقطه وفقا للمنظر المراد تصويره

اللقطة الطويلة (LONG SHOT) ويتم من خلالها التقاط منظر عام بمساحة مفتوحة غير محددة شكل رقم (1)

اللقطة المتوسطة (MEDIUM SHOT) وهي لقطة تكشف المكان وتغطيه وتعرف به شكل رقم(2)

اللقطة الكبيرة (CLOSE SHOT) وهي لقطة مقربه لا براز تفاصيل دون أخرى شكل رقم.(3)



2 – حجم اللقطة وفقاً للأشخاص فيها

اللقطة الفردية لشخص واحد (SINGLE SHOT) شكل رقم(4)

اللقطة الثنائية لشخصين (2–SHOT) شكل رقم (5)

اللقطة الثلاثية لثلاثة أشخاص (3– SHOT) شكل رقم (6)

اللقطة الجماعية لأربعة أشخاص فما فوق (GROUP SHOT) شكل رقم (7)



3 – حجم اللقطة وفقا لحجم الشخص المراد تصويره

لقطة متناهية الكبر – تفاصيل (EXTRME CLOSE UP) وتختصر ب (ECU) شكل رقم (8)

لقطة مقربة جدا للشخص (VERY CLOSE UP) وتختصر ب (VCU) شكل رقم (9)

لقطة كبيرة للشخص (BIG CLOSE UP) وتختصر ب (BCU) شكل رقم (10)



لقطة قريبه للشخص (CLOSE UP) وتختصر ب (CU) شكل رقم (11)

لقطة متوسطة قريبه للشخص (MEDIUM CLOSE UP) وتختصر ب (MCU) شكل رقم (12)

لقطة متوسطة للشخص (MEDIUM SHOT) وتختصر ب (MS) شكل رقم (13)



لقطة الركبة للشخص (KNEE SHOT) وتختصر ب (KS) شكل رقم (14)

لقطة متوسطة طويلة للشخص (MEDIUM LONG SHOT) وتختصر ب (MLS) شكل رقم (15)

لقطة طويلة للشخص (LONG SHOT) وتختصر ب (LS) شكل رقم (16)

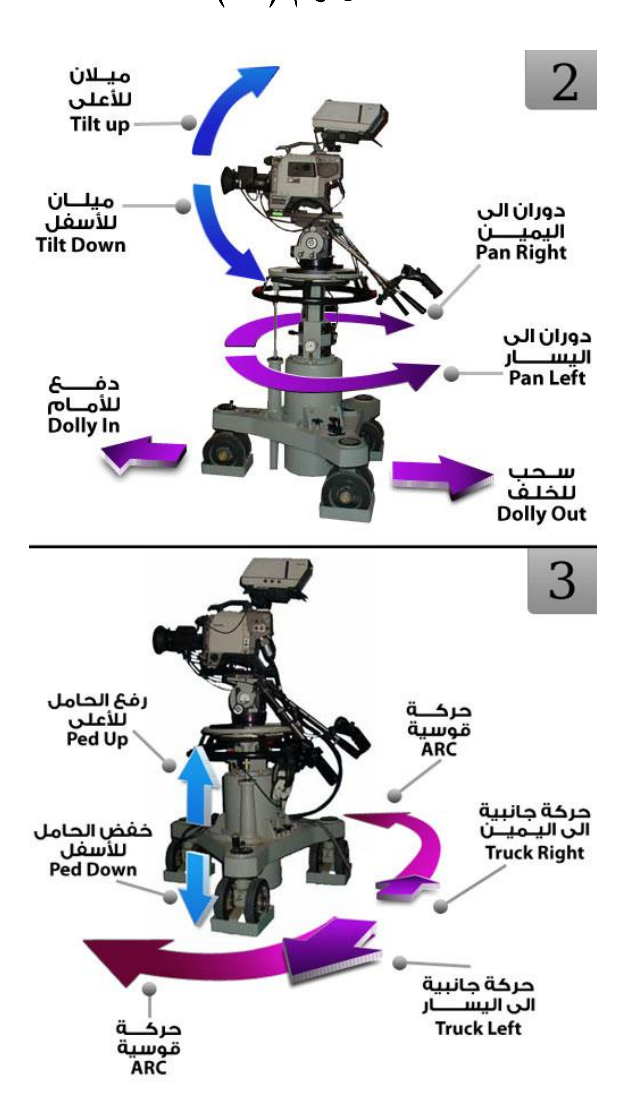


لقطة طويلة جدا للشخص (EXTRM LONG SHOT) وتختصر ب (ELS) شكل رقم (17)





الشكل رقم (18)



الشكل رقم (19)

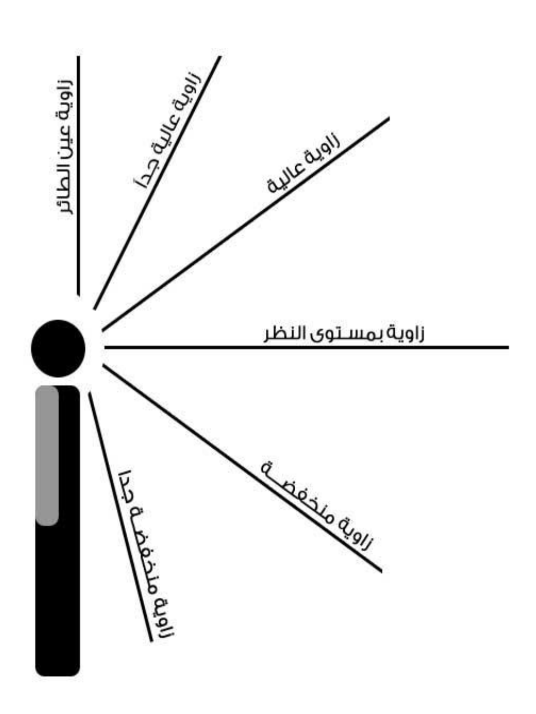
(20)- للاطلاع على حركات الكاميرا أنظر الروابط التالية:

http://www.youtube.com/watch?v=kys0pf5NfCc

http://www.forum.topmaxtech.net/t2169.html#ixzz2NpmOlIRP

(21)- موقع الفنون الجميلة مفيد لقراءة المزيد حول التصوير التلفزيوني والسينمائي وتقنياته

المصدر : http://www.alfnonaljamela.com/topic_show.php?id=107



الشكل رقم (22)

زوايا التصوير

الخلاصة

في هذه الوحدة التعليمية تعرفنا على المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتصوير السينمائي وتقنياته وطرقه وتطرقنا إلى بعض المهارات النظرية والأولية حول مبادئ التصوير السينمائي.

وللمصور السينمائي دور ومهام في عملية الإنتاج السينمائي ناهيك عن مكونات وأدوات عملية التصوير وفهم أدوارها في إنتاج الفيلم مثل: الإضاءة، زوايا التصوير، اللقطات السينمائية. فاللقطات السينمائية، لها أحجام وأنواع وتقسيمات مختلفة، ولها دور مهم باعتبار أن اللقطة السينمائية هي وحدة بناء الفيلم السينمائي.

وأخيراً تعرفنا على كيفية استخدام فنون وتقنيات صنع وإنتاج الصورة السينمائية.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. تصوير شخص بكامل قوامه من أعلى الرأس إلى أسفل القدم:

1. اللقطة البعيدة جداً
2. اللقطة البعيدة
3. اللقطة القريبة جداً
4. اللقطة المتوسطة

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثانياً. تتضمن مهام المصور السينمائي ما يلي:

1. تحديد مشاهد الفيلم بالترتيب
2. الحصول على التصريح بالتصوير
3. عمل صيغة جدول للتصوير كرسم تخطيطي شامل للفيلم
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. يعتمد المصور السينمائي في عملية التصوير على أدوات أساسية هي:

1. المخرج
2. الكادر السينمائي والتكوين
3. اللقطات والإضاءة
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. تلعب الإضاءة عدة وظائف مهمة بالنسبة للصورة تتلخص في:

1. إضفاء القوة المعبرة،إمكانيات التأثير في الموضوع
2. عدم تأكيد وجود الموضوعات بين المرئيات
3. ليس بالضرورة تحقيق جمال الصورة
4. عدم الإيهام بالبعد الثالث أو العمق

الإجابة الصحيحة رقم 1

خامساً. لدى اللقطات حسب المسافة بين الكاميرا والشيء المصور أنواع عدة:

1. اللقطة القريبة للصدر
2. اللقطة المتوسطة القريبة
3. اللقطة المتوسطة الواسعة
4. لقطة كبيرة جدا

الإجابة الصحيحة رقم 2

سادساً. من أنواع اللقطات حسب حركة الكاميرا:

1. لقطة متوسطة عامة
2. لقطة متوسطة عامة محكمة
3. اللقطة البانورامية
4. لقطة كبيرة

الإجابة الصحيحة رقم 3

سابعاً. الخطوط الرئيسة المحددة لترتيب اللقطة تشتمل على:

1. حركة آلة التصوير
2. حجم آلة التصوير
3. إيقاع المونتاج
4. الإجابتان 1 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. للإضاءة أبعاد أساسية هي:

1. زمنها
2. حجمها
3. مدى شدتها ونوعها
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

تاسعاً. هي بمثابة الزاوية القياسية لبقية زوايا التصوير:

1. الزاوية الموضوعية
2. لقطة مستوى النظر
3. كل ما ذكر صحيح
4. كل ما ذكر خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

عاشراً. تصوير شخص من أعلى رأسه حتى صدره يعني:

1. لقطة متوسطة
2. لقطة متوسطة قريبة
3. لقطة قريبة

4. لقطة متوسطة بعيدة

الإجابة الصحيحة رقم 2

المراجع

(1)- لو دوكا، **تقنية السينما**، دار منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1972, ص.21

(2)- المرجع السابق، ص.148

(3)- Jean-Paul Colleyn: Le fond du problème, in Demain le cinéma ethnographique, Revue CinemAction, N° 64, ed. Corlet- télérama, 1992.

(4)- علي أبو شادي، **لغة السينما**، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع 114، سورية، دمشق، 2006، ص 85.

(5)- Jean-Paul Colleyn: Jean Roche... 54 années de photographie sans le support de caméra, in Demain le cinéma éthnographique, Revue CinémAction, N° 64, ed. Corlet-télérama,1992.

الصورة والفيلم السينمائي

يجتاح العالم طوفان من الصور، وهذه حقيقة لا مراء فيها، فللمرة الأولى في تاريخ البشرية الطويل على هذه الأرض، (...) بات في مقدور الملايين من البشر، الذين يعيشون في ظل الثورة الاتصالية، أن يغنموا دفعات متصلة من الصور ذات الأشكال الفنية والثقافية والتعبيرية. فالتقنية الحديثة لم تجعل الصورة منتشرة في كل مكان فحسب، بل حوّلتها إلى قوة إقناعية ناشطة تعزّزت، بدرجة أكبر، في التجليات البصرية لهذه التقنيات.

إن الصورة، وبخلاف وسائل التواصل الثقافي الأخرى، أسقطت عامل الزمن، ورأينا كيف تلاشت عذابات الروتين الطويل للرسم والتلوين بانتصار آلة التصوير، ومن ثم تسيّد عصر التلفزيون الذي اختزل على شاشته عوالم الملايين في عالم (ضيف فضولي) أصبح حاضراً في كل بيت وبدون استئذان. وبذلك أحدثت الصورة انهياراً متسارعاً في حدود الزمان والمكان، توطدت مع حلول الفيلم السينمائي، الذي ساعدها في العثور على موطئ قدم لها في الذاكرة الجمعية، التي بدأت تتلقف نحو (80%) من معلوماتها عبر حاسة البصر.

لقد سمح الفيلم السينمائي بمجال أعظم للموهبة الإبداعية الفردية، ووضع الكثيرين أمام اختبار صعب يتمحور حول مدى المقدرة الإنسانية على الاستمرار في مجاراة الصورة، في رحلة الخضوع لها أو إخضاعها خشية ألا تفضي الصورة، التي غدت أداة إعادة تشكيل للوعي، إلى قطيعة مع الثقافة المكتوبة وتكوينها العقلاني، وتستوعبها في دورة اتصالية بالغة الثراء، وفق شروط ثقافية قهرية، لا تراعي التحوّل الاتصالي التدريجي. فالصورة ككل والسينمائية كجزء، تفرضان أنماطاً معينة على سلوك الإنسان وتحددان توجهه في الحياة. وتتميز الصورة السينمائية بأنها ثلاثية الأبعاد ولاسيما بعدها الثالث (العمق) الذي يمنح المتفرج القدرة على التفاعل، وهو جالس في الصالة.

بالتأكيد، ثمة نوع من العلاقة التكاملية بين الصورة والفيلم والسينما، فالسينما تتشكل من لحظة اللقاء بين صور الفيلم وعيون المشاهدين. فقبل أن يعرض الشريط السينمائي على الشاشة، يتخذ شكل حضوره المادي كفيلم يتكون من سلسلة من صور، وبعد العرض على الشاشة يحوز على طبيعته السينمائية ليغدو جزءاً من نتاج ومن تاريخ. فالصورة تؤدي إلى الفيلم، والفيلم يؤدي إلى السينما.

تقوم الكاميرات السينمائية، في اليوم الواحد، بفلترة الآلاف من الصور عبر برامج مونتاج بأنظمة ثنائية وثلاثية الأبعاد، تؤثر في الوجدان مباشرة، من خلال تقديم وجبات بصرية تستنطق مواطن الضعف في الشخصية. فنحن لا نتأثر بالصور الواقعية بقدر ما نتأثر بالصور المعروضة على الشاشة السينمائية.

وأنى لنا، أن نتخيل فيلماً وثائقياً يتطرق لظاهرة التسول في مدينة دمشق، يُعرَضُ وفقاً لزوايا ورؤية إخراجية فنية تحدد الشكل وتالياً المضمون، أي تحديد المضمون عبر الشكل (صورته) بقصد التأثير في العمق. بالتأكيد، لن يكون تأثيره مثل تأثير صور فوتوغرافية تُعدم فيها الحركة. بمعنى آخر، ما من أحد يستطيع تجاهل دور الأفلام الوثائقية، التي تعتمد على الصورة كأبرز محدداتها، وغالباً ما يتم عرض الصورة لوحدها دون الاستعانة بالموسيقى أو التعليق، لأن الصورة بحد ذاتها تعبّر. كما تأتي الأفلام الروائية ضمن سلسلة التأثير الأقوى في مجرى العرض، ويدخل العمق مُضفيا ذاك الرونق الساحر، أهم السمات الدرامية. إذاً، السينما باعتبارها نتاج مركب لا يقتصر حضورها على المادي فقط، إنما اللامادي أيضاً، فإن الفيلم حين يعرض على الشاشة أمام أعين المتفرجين، يلج لحظة العرض ليصبح جزءاً من واقع جديد، يستمد شرعيته من حقيقي صُوِّر بعينٍ تسجيلية، وتخييلي صُوِّرَ بعين روائية.

خصائص الصورة الفيلمية



تعتبر الصورة عنصراً رئيساً في السينما، وهي تتحصل بالتصوير، ولا شك أن السينمائي فرض على هذه الصور الفوتوغرافية نسقاً يختلف عن قوانين التصوير الفوتوغرافي.

تظهر أهمية الصورة الفيلمية l’image filmique كمحاولة للموازاة بين عالم الشاشة وبين مساحة العالم الحقيقي المألوف، في نقل وترجمة الواقع وبناء المتن الحكائي للفيلم. فهي بذلك تقرّب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّ وهم المصداقية أحد خصائصها المهمة والأساسية، ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك سمة واحدة غريبة، وهي أنّها لا تتكوّن من الواقع بمجمله، بل من أجزاء تمّ تقطيعها وفصلها لتناسب شكل الشاشة ومقاسها، فعالم السينما ليس إلاّ العالم الذي نشاهده مضافاً إليه التجزّؤ.

إن عالم السينما مقسم إلى قطع، لكل قطعة درجة من الاستقلال تمتلك، نتيجة لها، قدرة على التجميعات المركبة، لا تتاح لنا في العالم الحقيقي، ويصبح العالم عالماً فنياً مرئياً قوامه ووحدته الأساسية: الصورة الفيلمية.

كما تعتبر الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية أو المادة الخام الفيلمية، وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية، ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلاً دقيقاً، لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج، والصورة التي تحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم له، وأثرها السيكولوجي عليه يحدد عدداً من الخصائص، ينبغي تحديدها بدقة.

وقد تمكّن مارسيل مارتان Marcel Martin من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها، وتحدّد معالمها الدلالية، **وندرج فيما يلي تلك القواعد والخصائص:**[1]

أولاً: إنّ الصورة الفيلمية واقعية، أي تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طبيعة هذه المظاهر، والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين الأوائل الذين هزتهم رؤية أوراق الشجر خافقة مع النسيم أو قطار يهجم في اتجاههم قادماً من الأفق البعيد، فضلاً عن مكون الصوت الذي يضفي على الصورة الفيلمية بعداً تصويرياً يعكس الجو المحيط بالأشخاص والأشياء.

ثانياً: إنّ الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر، فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي، تتقدم من الحاضر تصوره. فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير، إذ أنه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

ثالثاً: كما أن الصورة تكوّن "واقعاً فنياً"، أي أنها رؤية مختارة للطبيعة، مكونة ومصفاة. وإذا كانت قوانين تكوين الصورة تظل من الناحية العملية كما هي في اللوحة الفنية، فإنه ينبغي مع ذلك أن نحترس من الجمود، ووسائل التخلص من ذلك الجمود هي الحركة وعلى الأخص استخدام العمق في الصورة، فالسينما لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم، ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمشاهد شرائح الواقع.

رابعاً: كما أن الصورة لها دورها "الدال"، فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة، وفي إمكانها أن تكون كذلك بطريقة ليست مباشرة وتصويرية فحسب، إنما بطريقة رمزية أيضا.

خامساً: للصورة خاصية التعبير الأوحد، فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماماً لطبيعة الأشياء.

سادساً: "قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها، وهذا لا يتعارض مع خاصية التعبير الأوحد، لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد، ولا يمكن أن تكون مبهمة أو غامضة".[(2)] إن قابلية الصورة للتشكيل، إنما تعني مقابلتها بالصور الأخرى لإعطاء المضمون أو (المعنى)، وهذا يبين ما للصورة الفيلمية من قدرة على المرونة لاعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين داخل البنية الفيلمية المتشابكة والغنية بالتفاعلات والتفسيرات.

إن الصورة السينمائية، وسيلة من وسائل التعبير عن طريق عرض الواقع من خلال السرد بالمونتاج وتَغَيُّر المناظر. وتتسم بخصائص تفتقد إليها الفنون التشكيلية والفوتوغرافية، منها: الشاشة العريضة، الألوان، الحركة، الواقعية، الأثر التعبيري، وحدة المعنى، تشكيلية الصورة. ويمكن إضافة إلى ما سبق، الصوت والمرونة والحميمية، أما من ناحية الزمن فمنهم من يعد السينما مثل الموسيقى فنّاً زمانياً أمثال (مارسيل مارتن)، ومنهم من يعتبره مكانياً حيث يتم تنظيم الشكل الخاص بالصورة عبر المكان والزمان ومنهم (شاكر عبد الحميد).

فحتى المعنى الذي تنتجه الصورة السينمائية، ليس نقلاً للواقع بل إحساس به، وثمة فارق جلي بين النقل والإحساس، فالنقل عملية ميكانيكية تخلو من أي إحساس بالجمال والمتعة. في حين أن الإحساس بالواقع يعني أنّ هناك لغة خاصة بالصورة ومقترنة بالجمال تخلق الإبهار، فوظيفتهما (أي الصورة والجمال) هو التعبير.

الصورة السينمائية والفنون التشكيلية

الكادر السينمائي يقدم (صورة فيها إيقاع بصري وذبذبة خطوط، واتجاهات، وتكوينات وإنشاءات مرئية جذابة. (...) إن اللوحة التشكيلية تقوم بدور مشابه لما تقوم به (الصورة) السينمائية في هذا

الخصوص، لأنها من خلال (إطارها) تقطع شريحة من الحياة وتترك الباقي خارج إطارها المرسوم، ولكن بشرط واحد هو أن تجمد (صورة) اللقطة.



ومن الواضح أن دور الصوت في هذا الإيحاء بعالم غير منظور على الشاشة له أهمية كبرى. أي أن الصورة السينمائية مثل (اللوحة) ولكنها تختلف عنها (لأنها متحركة واللوحة (ساكنة). إن صانع الفيلم يستطيع إخراج أي صورة يريدها في نطاق المربع. والنظرة البانورامية من أعلى مستوى النظر، المستخدمة بالفنون التشكيلية استخدمها المخرج (سيرجي بوندرجوك) في فيلمه الملحمي (الحرب والسلام) لتولستوي، حينما صوّر مشهداً حربياً شاملاً، بوساطة طائرة (هليكوبتر) حيث تستقر فيها (كاميرته)[3]

تأثير اللون على المستوى الفني للصورة السينمائية



يقول ايفور مونتاجي في كتابه (عالم الفيلم)، عن تأثير اللون على المستوى الفني للصورة السينمائية في بداية السينما الملونة بأنّ السينمائيين ما إن وجدوا الألوان في متناول أيديهم حتى نسوا خبراتهم السابقة في التلوين بالفرشاة وبالصباغة، وأغفلوا حقيقة أن اللون شأنه شأن أي عامل مساعد آخر يطلب أساساً لتأكيد التأثيرات الخاصة بظهور الحركة، فكان التصوير بالألوان الطبيعية في البداية غير طبيعي بالمرة وكثيراً ما استخدم كوسيلة لاصطياد النقود (...)، ويجزم (مونتاجي) بأن التصوير الدقيق بالألوان يمكن أن يكون عظيم القيمة في السينما، فمن البديهي أن هناك ظواهر في البحث العلمي لا يمكن تسجيلها بكيفية ملائمة ثم تحليلها بعد ذلك تحليلاً دقيقاً إلا بواسطة هذا النوع من التصوير. ولكن المهندسين قد أطربهم أنهم قد استطاعوا أخيراً أن ينقلوا الألوان إلى الشاشة بكيفية قريبة ما أمكن من الطبيعة، لدرجة أنهم قد فقدوا عقولهم مثلما حدث تماماً عندما نجحوا في توفير التطابق بين الصورة والصوت للمرة الأولى. وفي رأي مونتاجي أن هؤلاء المهندسين قد نسوا أن التصوير بالألوان الطبيعية

ينبغي ألا يؤخذ على أنه أكثر من مجرد وسيلة للإضافة إلى لوحة الألوان تبعاً لفطرة وتدبير الفنان، وأن اللون مثله كمثل باقي الوسائل عبارة عن رصيد مدخر لدى الفنان يصبح عظيم الفائدة إذا استطاع الإفادة منه في توفير المزيد من التحكم في إنتاجه. إذ أنّ السينمائي يستطيع استخدام الألوان من أجل الحصول على تأثير معين على الصورة السينمائية بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي، أي أن يرتبها طبقاً لأثرها الدرامي بدلاً من أن يكتفي بمجرد تسجيلها كما هي. ومن جهة أخرى يقول (أرنست لندجرن) عن تأثير اللون على الصورة السينمائية أن إضافة اللون إلى صورة الشيء أو الحسم سيسبب كسباً من ناحية الواقعية ولكنه لا يضيف شيئاً للصفات التعبيرية في الصورة حيث أن أكثر الأفلام تأثيراً تلك التي تخاطب العين في المقام الأول على أن تأتي الأذن بعد ذلك في المقام الثاني(4)



تأثير الصوت على الصورة السينمائية

كما هاجم مونتاجي الاستخدام غير المدروس والمفرط للألوان، نجد أن أرنست لندجرن قد هاجم الإفراط في استخدام الصوت بقوله: إن الكسب المقابل للأفلام الناطقة مائة في المائة من ناحية تطابق الصوت والصورة كان محدد القيمة. لقد كان في وسع الفيلم الصامت أن يعرض علينا صورة كلب ينبح، وإضافة صوت نباحه هو بلا ريب كسب من ناحية الواقعية ولكنه لا يخبرنا بشيء جديد أكثر مما كنا نعرفه من قبل، فهو لا يضيف شيئاً للصفات التعبيرية في



الصورة فهي مازالت مجرد صورة كلب ينبح.



التأثير الداخلي للصوت واللون

إن الصوت لم يتأصل في الفيلم الصامت وإنما نبع منه. حيث جاهد الفيلم الصامت لكي ينقل إلى الناس كل من الصورة التشكيلية والصورة الصوتية، إضافةً أيضاً إلى قيامها بنقل تعبير قوي إلى المتلقي.

تأثير اللون على اللقطات السينمائية



إن التأثير المتكامل للفيلم السينمائي لن ينجح إلا إذا كان هناك علاقات بين لقطات الفيلم التي تتلاصق وراء بعضها البعض، وإن هذه العلاقات قد تكون علاقات بصرية خالصة كأن يكون هناك تشابه في الحركة أو في الإضاءة العامة. فعندما نتعامل مع خواص اللقطات بهدف التأثيرات الناتجة عن ترتيبها فإننا نتعامل مع الصور ومع الانطباعات الناشئة عن تلك الصورة، فاللقطات الملونة نفسها تشتمل على الكثير جداً من العناصر التي تستطيع أن تجذب العين بدرجة أكبر. ويعتبر البعض أن الصورة بالأبيض والأسود تبدو حقيقية بدرجة أكبر من التصوير بالألوان، وذلك يعزى إلى أن الدور الذي يساهم به كل من التكوين والتقطيع الصحيحين في الإيهام بالواقعية الذي توحي به الصورة يعتبر أكبر من الدور الذي تساهم به الألوان. ويستطيع اللون تقديم مساعدة واقعية للانطباع بالحقيقة عن طريق إعطاء قيمة درامية لوجود شيء ما يتميز بأنه ذو علاقة درامية مثل اللون البني في الصحراء واللون الأزرق للبحار.

التأثيرات المرئية للألوان على الصورة السينمائية:



تمّت في السينما الملونة عدة محاولات ناجحة لاستخدام الألوان في إنتاج تأثيرات مرئية بهدف نقل المتفرج إلى حالة سيكولوجية معيّنة في أحد الأفلام، أدى اللهب والوهج اللذان يفرقعان على الشاشة إلى إصابة الجمهور بنوبة مفاجئة من الانفعال والابتهاج(5)

ومن كل ما تقدم نرى أنه إذا ما عرضت الشاشة الجديدة الألوان في وحدتها العضوية مع الصورة والموضوع مع المضمون والدراما مع الفعل والموسيقى، فاللون مع هذه العناصر يصبح بمثابة وسيلة جديدة قادرة من الوسائل التي تكسب الفيلم قدرة على التأثير وأسلوباً جديداً في لغة السينما. هكذا تكون الصورة السينمائية قد وصلت إلى مرحلة الكمال والاتزان ويكون قد تم الوصول إلى الأسلوب الثابت الذي يحقق أعلى درجة من التوافق بين البنائية والعناصر الزخرفية للفيلم السينمائي بالألوان. ومن أهم ملامح الكمال والاتزان اتفاق جميع السينمائيين على ضرورة إخضاع مظهر الألوان لمتطلبات القصة موضوع الفيلم(6)

الإمكانيات الفنية والتعبيرية للصورة السينمائية

تتجلى الصورة السينمائية كإمكانية تمثيلية موازية للإمكانيات المتاحة في الصيغ المتعددة لفنون التصوير اللغوي والبصري، غير أنها تمتاز عنها بكونها تمتلك القدرة على التواصل بأكثر من لغة، فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والتخييلي. ولما كانت الصورة السينمائية تنطوي على هذا الثراء التعبيري فقد شكلت آلية فريدة لتحقيق المتعة الذهنية وفتنة الحواس وتمرير الرسائل الفكرية والأخلاقية بالنحو الذي يكسب الصور السينمائية بعداً نورانياً، سواء بالمعنى الحسي الذي تورف فيه الصفحات الحياتية "المشخصة" وارفة على الشاشة البيضاء، أو بالمغزى الجمالي الذي تروي فيه الصور الفيلمية ظمأ الكائن إلى "المحتمل" الإنساني(7)

جاذبية الصورة السينمائية

إن جاذبية الصورة السينمائية، تنجز عبر مرحلتين:

المرحلة الأولى: التي يصب فيها المخرج كل طاقته الإبداعية من أفكار وأساليب تقنية، لكي تكون الصورة الفيلمية بمستواها الفني المرموق ونصوعها، ودقة ألوانها وإشراقها.

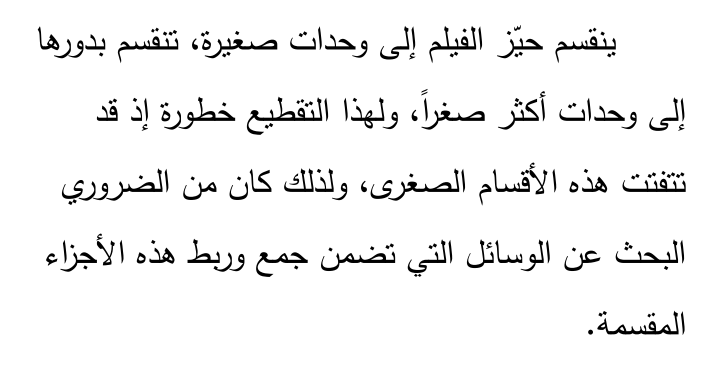
المرحلة الثانية: ونرى في هذا السياق أن الجمهور يحضر منذ المرحلة الأولى في مخاطر المخرج حين يشكل وكادره الفني والتقني أبعاد صورته الفيلمية القادمة، لأنه يتخيل ويحقق تخيله وفق الاعتبار الآتي: إلى أي مدى سيستطيع المتفرج فهم هذه الصورة ويتذوقها؟

ويقوم عمل المونتير بكامله على هذا الاعتبار. إن المونتاج حين يصوغ تصوراته عن حجم الفيلم وطوله وعمقه ومحتواه وإيقاعه، فإنه يفرض تصوراً مركزياً للصورة السينمائية واتجاهاتها في مخاطبة الآخر.[8]

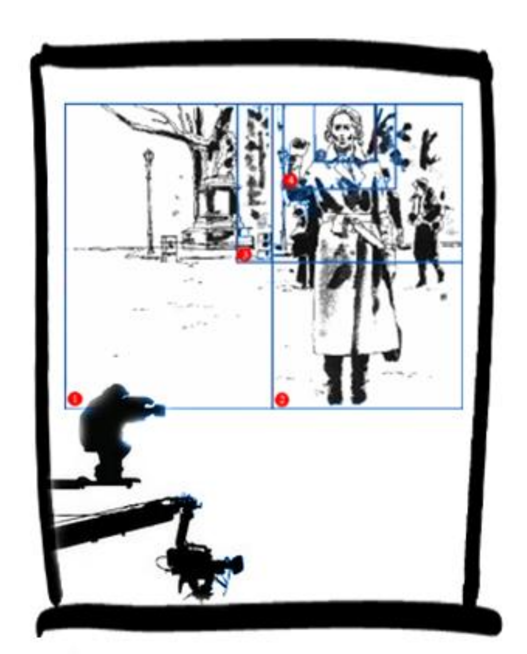
التأطير الغربي والتأطير الشرقي للصورة السينمائية

لم يكن أمام هؤلاء السينمائيين العرب إلا تلقف هذا الابتكار الغربي والتعاطي معه بوصفه قيمة وضعية لا سبيل للخروج عليها، وذلك منذ بدايات ظهور السينما في الوطن العربي حتى الآن وما يعترض عليه أحد النقاد العرب في قوله "لننظر في قضية تأطير الصورة (كادراج) وقضية البناء الدرامي ومفاهيم الزمن، نكتشف أن السينمائيين العرب استعاروا من الغرب مفهومه لحدود الصورة استعمالهم للقطة المكبرة سينما تعتمد المنمنمات العربية على اللقطة الجماعية ذلك أن السينما فن ابتكره الأوروبيون وقد نما وتطور في مناخ ثقافي واقتصادي معين. هذا يعني أن الفن السينمائي السائد هو الشكل (33) و(66) وهذه النسبة تعطي للصورة حجمها الحالي وهو حجم أفقي ومتوازن مستلهم من التراث التشكيلي الغربي الذي يستند أساساً إلى فن عصر النهضة، وهذا الحجم ليس محايداً إذ أنه يتضمن رؤية العالم، فأحجام الصورة في الفنون التشكيلية العربية والآسيوية مربعات، ولو اختُرعت السينما في إفريقيا لكانت الصورة عمودية[9]

الكادر السينمائي والتكوين



ينقسم حيّز الفيلم إلى وحدات صغيرة، تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغراً، ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى، ولذلك كان من الضروري البحث عن الوسائل التي تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة.



التكوين بالنسبة للصورة يعني وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة، بحيث تشكل توازناً يشعر المشاهد إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول.

ولتحقيق هذا، لا بد للتكوين من أن يتضمن بعض العناصر التشكيلية وهي:

الشكل، ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء، والظل، والألوان، والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل هذه العناصر تسهم في إحداث الأثر الدرامي أو الموضوعي للمشهد.

وللتكوين ثلاث غايات هي:

- جذب انتباه المشاهد للموضوع.
- التحكم في مشاعر المشاهد.
- خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد وتجنب مضايقته.

فالأهمية الأولى عند المخرج التسجيلي ليست في كيفية وضع الجسم في الكادر – اللقطة– وكيفية تحريكه، بل إن عليه أن يعطي الأهمية الأولى لمحتوى الكادر في حد ذاته، ولهذا نجده يرتبط بالمعنى الداخلي وبالمضمون الذي يريد توصيله إلى المشاهد، وأي حالة نفسية يجب أن يوحي بها الكادر عند عرضه في وسط الكل المتكامل في مجموع الفصول التي تكوّن الفيلم.[10]

التكوين في الصورة السينمائية

أ. الإطار السينمائي والحركة:

الإطار السينمائي يمثل النموذج الأسمى للصورة النابضة بالحياة، فالحركة هي الوهم الملفت للانتباه. إذاً حركة الصورة منبعها التتابع الذي يُقدَّر بأربع وعشرين صورة في الثانية مُحوّلاً الصورة الثابتة إلى صورة متحركة مما يوحي بحقيقتها وواقعيتها، وإنّ عملية مزج الصوت البشري بالصورة في الفيلم هي عملية ربط التصوير الفني بالواقع. فالصوت الذي يصدره الشريط الحقيقي المتجسد من خلال الممثل يغدو لغة حقيقية، غير أن الصورة المتحركة في المجال السينمائي تحمل دلالات دقيقة إذا مُزجت بحالات من الصمت في مواقف معينة مساعدةً على إثارة التشويق، وهذا ما نطلق عليه بلاغة الصمت[11]

ب. وضع الصورة:[12]

نقصد بوضع الصورة تعيين المكان المناسب لمادة الموضوع داخل الصورة أو بمعنى آخر ترتيب الصورة، وهناك الكثير من المناظر التي تتضمن حركة ممثل أو حركة كاميرا مما يتطلب لأحدهما أو كليهما معاً عملية تكوين مستمرة على طول استمرار الحدث. وفي حالة وجود شخصية متحركة، يُراعى أن تكون المسافة الممتدة أمامها أكبر قليلاً من المسافة الممتدة خلفها، وبالنسبة لأوضاع التصوير الثابت تكون المسافة الممتدة في اتجاه نظر الشخصية هي الأكبر قليلاً، ذلك أن الفراغ الممتد خلف الشخصية هو فراغ أقل أهمية من الفراغ أمام الشخصية وخلفها.

ومما يجب مراعاته أيضاً عدم تماس الممثلين مع الإطار الخارجي للصورة، بالوقوف أو الجلوس مثلاً على الخط السفلي للصورة تماماً أو أن يميلوا أو يصطفوا في محاذاة دقيقة لجانبي الصورة. كما يجب مراعاة عدم مرور الخط السفلي لإطار الصورة عند مفاصل الممثل حتى لا يقطعها عند الركب أو الخصر أو المرفقين أو الكتفين، فمرور خط الإطار للصورة عند مفصل المرفقين مثلاً يعطي شعوراً لدى المشاهد بأن يد هذا الممثل مقطوعة، وكذلك بالنسبة للمفاصل الأخرى في جسد الممثل ويجب أن يمر

خط إطار الصورة في المسافة الواقعة بين مفصلي الممثل، ففي حالة اليدين يمكن أن يمر خط الإطار على الساعد أو العضد أي فوق أو أسفل مفصل المرفقين.

وإذا كان لتكوين الصورة في السينما هذه الأهمية، فإن ترتيب الصورة في اللقطات المتحركة أيضاً له أهمية التكوين في اللقطات الثابتة، فالممثل أو الجسم أو الحدث الأكثر أهمية يوضع عادة على الجانب الأيمن. وتعود هذه الأهمية لليمين على اليسار في أن حركة العين في اللغات اللاتينية تتجه من اليسار إلى اليمين، حيث يكون اليمين هو الأكثر جاذبية. وكون اللغة العربية تبدأ من اليمين لليسار عكس اللغات اللاتينية، فهنا يحتل الجانب الأيسر في هذه الحالة الأهمية الأكبر.

وإذا كان المطلوب مفاجأة الجمهور أو صدمه، فيمكن أن يتم ذلك بدخول ممثل جديد فجأة من اليسار ممّا يدفع المتفرج إلى تغيير انتباهه فجأة من اليمين إلى اليسار ومن ثم يمكن أن يهجم الشرير على البطل من يسار الصورة أو أن يظهر جسم أو حدث مهم في يسار الصورة فجأة لجذب الانتباه ويكون ذلك التأثير أكثر نجاحاً إذا تم بعد فترة سكون مؤقتة للحدث حتى نفاجئ المشاهد.

لنتخيل مشهداً يكون فيه البطل على يمين الصورة وهو ينظر إلى مبنىً شاهقاً. أين سنضع هذا المبنى هل على يمين الصورة أم يسارها؟

إنّ وضع الكتل الضخمة على يمين الصورة يفقد توازنها، ولكن من الممكن أن يقف الممثل المهم على اليمين وينظر إلى قمة جبل ضخمة على اليسار وإذا انعكست الصورة فمن المحتمل أن يضيع الممثل على اليسار ويطغى الجبل على التكوين تماماً ومن ثم يجب على المصور والمخرج أن يعي كل منهما مزايا الأوضاع المختلفة داخل الصورة.

ج. حجم الصورة:







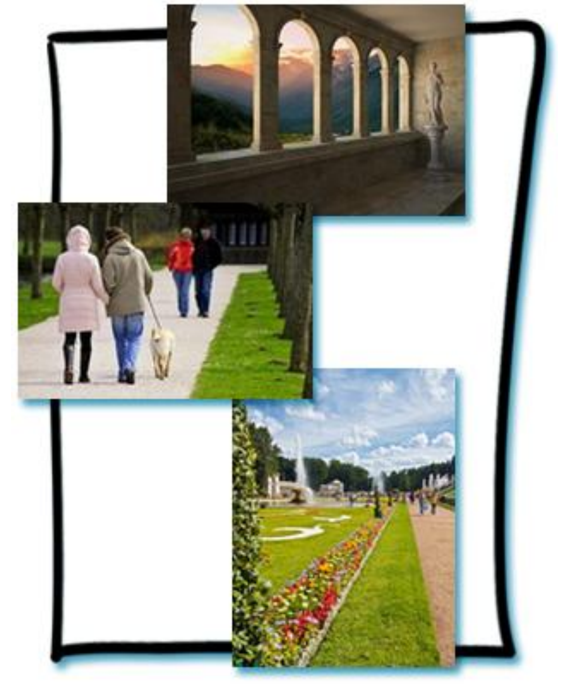
إنّ تصوير شخص بجانب عمود كهرباء مثلاً يجعل المشاهد يتعرف على الطول الواقعي لهذا الشخص مقارنة بعمود الكهرباء الذي يعرف المشاهد طوله. ولكن ماذا لو أردنا أن نُظهر الشخص أكبر من حجمه

الحقيقي، وهل نلجأ إليه في كل الأفلام الروائية وغير الروائية؟ إنّ إظهار ممثل أطول من حقيقته يتم فقط في الأفلام الروائية ويتم ذلك بمهارة وعلى الأخص في اللقطات المتوسطة والقريبة، بوقوف الممثل فوق كتلة ما أو بوصفه أمام الآخرين مع إمالة زاوية الكاميرا حتى يبدو أطول منهم، ويمكن لمهندس المناظر في الأفلام الروائية أن يُصمم المناظر بحيث تتلاقى في العمق مما يخلق منظوراً خاصاً يسمح بظهور الممثل ذي الحجم الطبيعي في المقدمة والممثل ذي الحجم الضئيل أو حتى القزم في المؤخرة دون أن يظهر الفارق بينهما.

ولا يتم اللجوء إلى هذه الأساليب في الأفلام غير الروائية، بل كل شيء يظهر وفق حجمه الحقيقي. وعند الرغبة في إبراز أو تصوير مجموعة كبيرة من الناس (مظاهرات– اعتصامات– تجمعات جماهيرية)، فيتم من خلال تقريب الكاميرا، فتبدو مجموعة صغيرة من الناس أو الأشياء أو الآلات أكبر من حجمها إذا ملأت الصورة حتى تجاوزت حدودها.

هذا في حالة إظهار الأحجام والتلاعب بها. ولكن ماذا عن المؤثرات النفسية، كيف نظهرها من خلال الأحجام؟

تؤدي الجوانب النفسية الناتجة عن الحجم المناسب للأجسام في الصورة واختيار الزاوية التي تُصوّر منها إلى استجابة انفعالية لدى المشاهد أقوى مما ينتج عن ظهورها دون مراعاة لاختيار الحجم والزاوية.



د. التكوين في العمق:

للعمق دوره الكبير في إضفاء جمالية وجاذبية على الصورة السينمائية، إضافة إلى دوره في إعطاء بعض التأثيرات، فمن الأفضل استخدام العمق في التكوين بدلاً من وضع الممثلين أو الأشياء ببساطة على مسافة متساوية من الكاميرا. وإذا كان للعمق هذا التأثير والدور، فكيف يتم تجسيده في الصورة السينمائية؟ هناك في الواقع وسائل مختلفة لتجسيد العمق في الصورة السينمائية، ومن هذه الوسائل: تصوير زاوية أخرى، توزيع الممثلين في الديكور

بحيث يتداخلون معاً، تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا إلى الأمام وإلى الخلف في اتجاه المتفرج أو بعيداً عنه، اختيار زوايا الكاميرا والعدسات التي تخلق خطوطاً متلاقية حتى نحصل على منظور جذاب، تحقيق مستويات مختلفة من الإضاءة تكون فيها إضاءة الأجسام الأمامية أقل من إضاءة الأجسام في الخلف حتى ينتج عنها تأثيرات ظلية (سلويت) أو نصف ظلية. إنّ تصوير الأجسام داخل الصورة، أي وضع الكاميرا أمام وحول الديكور أمر غير مرغوب أحياناً بل لا بد من أن تكون الكاميرا وسط الديكور في بعض الأحيان للحصول على الإحساس بالتجسيم بدلاً من وضعها في الخلف خارج المجال تطلّ عليه من بعيد، فيجب الاهتمام كثيراً بالعمق لأنه يخلق التأثيرات القوية للإحساس بالأبعاد الثلاثة.

هـ. البساطه:

لكل شيء في الصورة السينمائية مبرّراته، فلا يظهر أي جسم أو شيء في الصورة السينمائية بصورة عبثية وبدون مبرر لأن ذلك يشتت انتباه الجمهور حيث يجعل الصورة معقدة، والتكوين المعقد والمزدحم حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد لن يكون له من التأثير الفعال ما للتكوين البسيط. فلا وجود لأشياء في التكوين بدون مبرر وبدون وظيفة. إنه أشبه بخلية النحل حيث يؤدي كل شيء وظيفته المُكلّف بها، والمقياس الصحيح للتكوين الجيد هو استحالة رفع أي شيء في الصورة دون القضاء على فاعليتها، فالمشاهد لا يمتلك الوقت الكافي في الصورة السينمائية ليبحث عن المضطربة أو الغامضة التي تستفز المشاهد وربما أدت به إلى فقدان الاهتمام.




الخلاصة

في هذه الوحدة التعليمية تعرفنا على خصائص الصورة الفيلمية كأساس للإنتاج السينمائي وعلى أوجه العلاقة بين الصورة السينمائية والفنون التشكيلية.

فهنالك تأثيرات للون والصوت على الصورة السينمائية وعلى مستواها الفني كما أنه لكل صورة سينمائية إمكانيات فنية وتعبيرية وعناصر جاذبية. وقد درس كل من السينمائيين الغربيين والشرقيين تأطير الصورة السينمائية.

هنالك طرق عديدة لتكوين الكادر السينمائي والتكوين في الصورة السينمائية وذلك من خلال الإطار والحجم والوضع والعمق في الصورة.

كما تعرفنا على كيفية استخدام فنون وتقنيات صنع وإنتاج الصورة السينمائية، بحيث يصبح الطالب قادراً على إنتاج فيلم سينمائي تسجيلي كمشروع تخرج.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. من خصائص الصورة الفيلمية أنها:

1. خيالية
2. مؤقتة في الحاضر
3. تكون واقعاً فنياً
4. ليست مرنة

الإجابة الصحيحة رقم 3

ثانياً. لا بد لتكوين الصورة من أن يتضمن عناصر تشكيلية عدة منها:

1. الشكل والإيقاع
2. الطول
3. الزمن
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 1

ثالثاً. لتكوين الصورة غايات منها:

1. ليس بالضرورة جذب انتباه المشاهد للموضوع
2. التحكم في مشاعر المشاهد
3. خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. يقصد بوضع الصورة السينمائية:

1. ترتيب الصورة
2. التكوين في العمق
3. بساطة الصورة
4. حركة الصورة

الإجابة الصحيحة رقم 1

خامساً. يقول (ايفور مونتاجي) أن هناك تأثير على المستوى الفني للصورة السينمائية هو:

1. الصوت
2. اللون
3. الاتجاه
4. الإيقاع البصري

الإجابة الصحيحة رقم 2

سادساً. يقول (أرنست لندجرن) أن هناك تأثير على المستوى الفني للصورة السينمائية هو:

1. الإيقاع البصري
2. الصوت
3. اللون
4. الزمن

الإجابة الصحيحة رقم 2

سابعاً. في العلاقة التكاملية بين الصورة والسينما والفيلم:

1. الفيلم يؤدي إلى الصورة
2. الصورة تؤدي إلى الفيلم
3. السينما تؤدي إلى الفيلم

4. السينما تؤدي إلى الصورة

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثامناً. تُنجَز جاذبية الصورة السينمائية عبر مرحلتين، إحداهما:

1. التي يصب فيها المونتير كل طاقته الإبداعية
2. التي يصب فيها المخرج كل طاقته الفنية – التقنية
3. التي يصب فيها المخرج كل طاقته الانسانية
4. التي يصب فيها المخرج كل طاقته التخيلية

الإجابة الصحيحة رقم 2

المراجع

(1)– مارسيل مارتان، **اللغة السينمائية والكتابة بالصورة**، ترجمة فريد المزاوي، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص 16.

(2)– **خصائص الصورة الفيلمية**، أنظر : http://etudiantdz.com/vb/t36542.html

(3)– عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ص 28، 29.

(4)– سعد عبد الرحمن قلج، **السينما الملونة**، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط1، 1971، ص 102 – 103.

(5)– المرجع السابق، **ص** 106.

(6)– المرجع السابق، ص 100.

(7)– شرف الدين ماجدولين، **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2006، ص 129، 130.

(8)– عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، مرجع سابق، ص 124.

(9)– محمود علم الدين، **الصورة الفوتوغرافية في مجال الإعلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص 101.

(10)– منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، **أسس الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون**، دار الفكر العربي، القاهرة، إصدار 2004، ص 242.

(11)– أحمد بليلة، **الترجمة بين سيميائية الرواية– الفيلم**، دار المغرب، ط1، 2008، ص 28.

(12)– جوزيف ماشيللي، **التكوين في الصورة السينمائية**، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص 93 وما بعدها (بتصرف).

السنما الناطقة

بدأت ملامح الصوت السينمائي الأولى في معامل (إديسون Edison) عام 1889 حيث رافقت الفيلم بعض التمتمات. وأدخل (Lumière و Mélliès لوميير وميلييه) وغيرهما الصوت إلى الأفلام عن طريق لفظ الكلمات من وراء الشاشة، ونظم شارل باتيه (C. Pathé)، قبل بداية القرن العشرين، حفلات قدم فيها أفلاماً غنائية قصيرة مستفيداً من اختراعات الأجهزة الصوتية المختلفة.

وفي أواخر العشرينيات من القرن العشرين قل الإقبال على الأفلام السينمائية بعد أن ظهر لها منافسان قويان هما الراديو والسيارة، فما كان من الشركات الكبرى إلا أن أخذت تبحث عن وسيلة جديدة تستعيد بها الأموال التي خسرتها وقد وجدت ضالتها في أفلام الفيتافون والناطقة والغنائية القصيرة ، وقد عُرض أول فيلم من هذا النوع سنة 1926. ويقول بعض الباحثين أن أ ول فيلم ناطق عُرض في العالم عام 1927 هو الفيلم الأمريكي مغنى الجاز.

وزادت الحاجة الاحتكارية للصوت السينمائي فكانت دافعاً كبيراً للشركات السينمائية لتطويره وفي النهاية وصلت مجموعة (روكفلر) (صاحب المصرف القومي الأمريكي لتصنيع الراديو) إلى طريقة التصوير الصوتي، ولكي تستطيع استثماره أسست شركة خاصة لمتابعة العمل إلى أن ظهر الفيلم الناطق 100% الأول وهو (أضواء مدينة نيويورك) سنة 1929.

وقد تعرض اختراع الفيلم الناطق إلى رفض مهني وتجاري فقد رأى بعض المخرجين أنه سيقتل الفيلم الصامت وسيحول إلى مسرح مصور. فقد رفض تشارلي شابلن مثلاً الصوت في السينما ورأى فيه هادماً خطيراً لجمالية الصورة السينمائية، وتوضيحاً لكثير مما يجب أن يكون موضحاً وبيّناً عن طريق الصورة، لأن السينما، كما يرى شابلن، هي صورة.

أما الرفض التجاري فيعود إلى أن البنوك والمصارف دفعت مبالغ طائلة للاستثمار في أفلام هوليود وهي أفلام صامتة حيث برزت مشكلة الممثلين والترجمة وأساليب التمثيل مع النطق بظهور الفيلم الناطق مما جعل هوليود تتردد كثيراً تفاعلاً مع تردد بيوت المال في متابعة الاستثمار ، غير أن بيوت المال والمصارف والبنوك رجحت الكفة لصالحها عندما بدأت بتلبية مطلب الجماهير بإحضار ممثلين يتكلمون

لغتها عبر عملية الإبدال الصوتي وهو ما تطلب تغطية مالية ضخمة ، الأمر الذي وضع الإنتاج السينمائي تحت سلطة ووصاية المؤسسات المالية والتجارية.

وفي بداية الثلاثينيات، أصبح الفيلم الناطق يُنتَج وينتشر في كل أنحاء العالم.

ومن جانب آخر، فمع أن الفيلم الملون عرف منذ بداية القرن العشرين إلا أنه لم يثبت إلا بعد سنة 1929.

الصوت

يشكل الصوت العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي، ويشمل اللغة اللفظية (الحوار) والمؤثرات الصوتية والموسيقى والتعليق والصمت والمونولوج الداخلي، وعناصر شريط الصوت هذه تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكون الصوت في الصور المتحركة. حيث يمكن استخدام الصوت بحسب لورينتز، كما رأينا سابقاً، استخداماً إبداعياً يزيد من التأثير الإقناعي للفيلم، ويضاعف من مصداقيته بما يحقق أهدافه.

الأصوات في الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين:

1- **الأصوات الطبيعية:** وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، والماء الجاري، وتغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة...الخ.

2- **الأصوات البشرية:** وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك البشر في صنعها. (الحوار، الضجة، الموسيقى والموسيقى التصويرية، المؤثرات...).

وتعود أهمية الصوت في السينما إلى العوامل التالية:

1- الصوت يزيد الإحساس بالواقعية. (أصوات الرياح، والرعد، والمطر، والأمواج، وبكاء طفل).

2- الصوت يفسِّر الصورة.

3- الصوت يربط بين الصور المتتابعة والمَشَاهِد المتقطعة، فبينما يستطيع المتفرج أن ينقل عيناه بين أشياء مختلفة، فإن أذناه تسمع نفس الصوت. وهكذا، فإذا كانت عدسة التصوير تقوم بالتقطيع، فإن الميكروفون يقوم بالربط.

4- الصوت يزود بالمعلومات التي قد تتخطى الإطار المحدود لموضوع الفيلم.

5- الصوت يساعد الحدث، لا يعيق تطوره وتقدمه ولا يبطئ من سرعته.

يمكن استخدام هذه الأصوات مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكلٍ واقعي أو بشكلٍ تعبيري. وشريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة حيث يتم مزجها مع بعضها، وأهم هذه الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير أي التسجيل المباشر مثل شخصية في الفيلم تتحدث عن شيءٍ ما أو آلة تعمل وتصدر صوتاً معيناً. أما الموسيقى أو الأغاني فتُسَجَل قبل أو بعد التصوير وتُرَكب على الصورة عند المونتاج.

ومن المهم أن تكون الأصوات منسجمة ومتزامنة مع الصور، أي أن تنطلق هذه الأصوات في نفس اللحظة التي تنطلق فيها الحركة وتتوافق معها.

المؤثرات الصوتية

المؤثرات الصوتية هي أصوات الأحداث التي تعرض على الشاشة، أي الأصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية من أصوات سيارات في الشوارع أو أبواب تغلق أو تليفونات تدق أو بواخر أو حيوانات أليفة أو شرسة أو إطلاق رصاصة أو فرملة سيارة، وغير ذلك مما يعبّر عن حقيقة المكان الذي يدور فيه الحدث أو يتحرك فيه الممثل. وقد تأتي هذه الأصوات من مكان آخر بعيد عما يُعرض على الشاشة أو من خارج الشاشة مثل صوت سفينة تأتي من بعيد بينما تعرض الشاشة الناس على الشاطئ أو صوت قطار قادم بينما يرى المشاهد أمامه تجمعاً للمسافرين المنتظرين في المحطة.

وللمؤثرات الصوتية أهمية كبيرة حيث تساعد على ازدياد إحساس المتفرج بالمشهد وما يدور فيه، وهي تقدم وتقول له ما لا يراه، وتعطيه معلومات أكثر مما يمكنه رؤيته.

إن جزءاً كبيراً من المؤثرات الصوتية يمكن أن يُسمى الضجة، فأية حركة يصحبها غالباً نوع من الصخب، ومن البديهي ألا نرى على الشاشة طائرة تقلع دون أن نسمع هدير محركاتها. وعليه يمكن للضجة أن تميز وتحدد المكان الذي يجري فيه الحدث وزمانه. وكما هو الصوت والمؤثرات الصوتية، فإن الربط من أهم وظائف الضجة.

تضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء منه، حيث من الصعب التحكم فيها لو أنها سُجلت مع الحوار.

الموسيقى

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكنها عنصر مهم من عناصر الفيلم السينمائي لأنها تعبر تعبيراً قوياً واضحاً عن حوادث الفيلم. وهي عامل مهم يمد الفيلم بالعواطف المصاحبة أو الإيقاع الأساسي للتصاعد الدرامي بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم فهي تساعده على المزيد من التركيز والتفاعل مع المادة التي يشاهدها.

والموسيقى هي، أيضاً، عامل مساعد في التعبير عن المواقف وسير الأحداث، فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يتعايش مع أحداث الفيلم ويستطيع إدراك مشاعر شخصياته. والمتفرج يستوعب الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية لا شعورياً، وبالرغم من أن المؤلف الموسيقي أو المخرج الذي يختار الموسيقى يستطيع أن يلفت المتفرج إلى وجودها، إلا أنها إذا غابت شعر المتفرج بغيابها بشكل ملفت.

ويمكن اعتبار الموسيقى مصدراً للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة، فهي تعبر عن المعلومات في بعدٍ ثالث أي بالأحاسيس والعواطف والأجواء.

"وكان الناقد السينمائي بول روثا يرى أن من الضروري أن يُفسَحَ المجال للموسيقى كي تسيطر على الصورة في بعض الأحيان، ورغم ذلك كله فإن كثيراً من المخرجين مازالوا يستخدمون الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة.. وهي موسيقى وصفية أكثر منها تعبيرية".[1]

أما الموسيقى في السينما التسجيلية، فتعتبر إحدى مفردات التعبير التي يمكن استخدامها بإبداع من قبل المخرجين الموهوبين، بحيث تكون مهمتها ربط المَشاهد ببعضها وخلق جو مناسب، وبحيث لا تكون الموسيقى بديلاً عن أي شيء في الفيلم الوثائقي.

ومن أهم وظائف الموسيقى في السينما عموماً (والسينما التسجيلية بشكلٍ خاص):

1- تحرك الأحداث وتدفعها للأمام.

2- تربط بين الأجزاء المختلفة للحوار.

3- تربط بين الأفكار ووجهات النظر.

4- تكثف التطورات الفكرية وتنقلها للمشاهد.

5- تدعّم القيم الإنسانية–العاطفية.

أنواع الموسيقى في الفيلم السينمائي:

1- موسيقى مصاحبة للكلمات:

أي أنها تكون لحناً لكلمات أغنية ما أو لقصيدة ما، أو أن تكون موسيقى لرقصة أو دبكة ما، أو مقطوعة موسيقية مُؤَلفَة سابقاً.

2- موسيقى تصويرية:

الموسيقى التصويرية هي جزء من شريط الصوت، غير أنها ليست جزءاً من القصة فلا أحد يستشير مؤلفي الموسيقى عند كتابة السيناريو. لكن لا بُدَ لمؤلف الموسيقى التصويرية لأي فيلم أن يطلع على السيناريو بعد كتابته كي يستطيع استلهام موسيقاه التصويرية. وهي تصويرية لأنها تلازم تصوير الشخصية أو الحدث، وبذلك تمتلك الموسيقى التصويرية القدرة وقوة السبر والكشف عن أفكار وعواطف الممثلين في الفيلم الروائي والشخصيات وتصرفاتها وعواطفها في الفيلم التسجيلي.

ورغم أن الموسيقى التصويرية قليلاً ما تُؤَلَف خصيصاً للفيلم التسجيلي إلا أنها إضافة جليلة ومهمة إلى الصورة تعبِّر بشكل قوي عن حوادث الفيلم، حيث يشعر المشاهد أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم ولا يمكن فصلها عنه. فهي، أيضاً، تعبير عن الحالة النفسية في أجزاء الفيلم المختلفة، فتؤثر في الأذن كما تؤثر الصورة في العين. فأجزاء الفيلم المثيرة للفرح والبهجة يجب أن تصاحبها موسيقى تصويرية مرحة وسلسة وانسيابية، والعكس في اللقطات والمَشاهد الحزينة التي يجب أن تصاحبها موسيقى رصينة وحزينة... وهكذا. يضاف إلى ذلك أن التحول والانتقال من نغمة سريعة مليئة بالحيوية والاندفاع

والحماسة إلى نغمة أخرى بطيئة يهيمن عليها السكون والارتخاء وبالعكس هو ما يُسبغ الإيقاع والتنوع على الفيلم وما يمنحه الانسجام والتآلف.

ومن أهم سمات الموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي:

1- أن تكون مناسبة لتفسير الموقف الدرامي الذي ترافقه.
2- ألا تجذب جودتها انتباه المشاهد عن متابعة أحداث الفيلم.
3- ألا تكون مجرد خلفية موسيقية جذّا بـة مصاحبة للصورة والتعليق أو الحوار، لأن ذلك يجعلها بعيدة ومنعزلة عن فكرة وموضوع الفيلم وبالتالي غير مؤثرة.
4- أن تساعد على المزيد من التأثير والدعم لموضوع الفيلم.

وهذه بعض الملاحظات التي أبداها أندريه تاركوفسكي حول استخدام الموسيقى في السينما بشكلٍ عام:

1- يمكن استخدام الموسيقى من أجل إحداث تحريف ضروري للمادة البصرية في إدراك الجمهور لجعلها أكثر كثافة وثقلاً أو أكثر خفة واحتمالاً، أكثر شفافية، وأكثر لطفاً أو على العكس... أكثر خشونة.

2- بتوظيف الموسيقى، يمكن للمخرج أن يحث انفعالات الجمهور في اتجاه معين، وأن يوسع نطاق إدراكهم للصورة البصرية أن معنى الشيء لا يتغير، لكن الشيء نفسه يتخذ مظهراً جديداً.

3- عندما تكون الموسيقى موظفة على نحو لائق فإنها تملك القدرة على تغيير النبرة الانفعالية للمشهد.

4- يجب أن تكون الموسيقى متحدة تماماً مع الصورة البصرية بحيث إذا تم انتزاعها من جزء معين فإن الصورة لن تكون ضعيفة في فكرتها وتأثيرها فحسب، بل ستكون مختلفة نوعياً.

5- الموسيقى لم تكن أبداً توضيحاً مسطحاً لما يحدث على الشاشة، بل هي محسوسة كنوع من التعبير العاطفي حول الأشياء المعروضة، من أجل دفع الجمهور إلى رؤية الصورة بالطريقة التي يريدها المخرج.

6- الموسيقى في السينما هي جزء طبيعي من عالمنا الرنان، جزء من الحياة الإنسانية. مع ذلك، ممكن جداً في فيلم كامل ومتماسك، والذي يتحقق بمتانة واتساق تام، أن لا يكون فيه موضع للموسيقى.

من أجل جعل الصورة السينمائية موثوقة على نحو جدير بالتصديق، في تناغمها الكلي، ربما ينبغي التنازل عن الموسيقى وعدم استخدامها. فالعالم الذي يتحول عن طريق السينما، والعالم الذي يتحول عن طريق الموسيقى، هما متوازيان ومتعارضان مع بعضهما بعضاً. إذا كان العالم منظماً على نحو لائقٍ في الفيلم فإنه يكون موسيقياً في جوهره وماهيته، وتلك هي الموسيقى الحقيقية للسينما.

7- على النغمات الموسيقية أن توصل حقيقة أن الواقع مشروط، وفي الوقت نفسه أن تُنتج حالات ذهنية دقيقة وتولد أصوات العالم الداخلي لشخص ما.[2]

دور الموسيقى:

فتحت الموسيقى أفاقا رحبة أمام الصورة الفيلمية، وقامت بدور تكويني وإنشائي في صنع جو اللقطة ومعنى المشهد السينمائي، وأصبحت لغة سينمائية بديلة عن الأصوات الحقيقية في الواقع، وأكملت المعنى المألوف بتحويلاتها النغمية. فللذكرى صداها، وللصرخة نغماتها الممتدة التي تقوم الموسيقى بتأديتها بدلاً عن الشخصية التي تصرخ.

إننا نطلب من الموسيقى أن تعمق فنياً إحساساً بصرياً، ولا نطلب منها أن تفسر لنا الصور بل أن تضيف إليها رنة ذات طبيعية نوعية مغايرة. نحن لا نطلب منها أن تكون تعبيرية وتضيف إحساسها إلى إحساس الشخصيات أو المخرج، بل أن تكون زخرفية.

إن الموسيقى مثل التقطيع والتوليف والديكور والإخراج ينبغي لها أن تساهم بنصيبها في جعل الحكاية الجميلة التي يقوم عليها كل فيلم واضحة ومنطقية وحقيقية.

الموسيقى كما يعتقدها (مارتن) تُوجِد إحساساً عاماً دون أن تفسر الصورة وتؤثر بقوتها علواً وانخفاضاً وبإيقاعها نشيطاً أو متهادياً وبنغمتها مرحةً أو رزينةً. كما أن لنجاحها في السينما- أسباباً- منها لطفها فهي لا تدرك في أول لمحة. وحين لا تحاول تفسير الصورة فإنها تؤثر بكليتها مبتدئة ببضع نغمات أساسية دالة موضوعية وبسيطة . في فيلم (ماما روما) لـ (بازولينى) تعبّر موسيقى باخ عن فكرة العذاب.[3]

دور الأغنية:

"يمكن للأغنية كما في فيلم (المصير) لـ (يوسف شاهين)، عندما تكون بمستوى فني راق أن تلعب دوراً مرموقاً في نجاح الفيلم، وليس الغناء الفردي فحسب، بل حتى الأغاني الجماعية، أي أغاني الكورس، حيث استخدمت ومازالت في الأفلام بنسب عالية من الحذاقة والنجاح ، كما في فيلم (تايتانيك) على سبيل المثال. وحتى الأشعار (المرتلة) و(المغناة)."[4]

التعليق

بدايةً نقول: إن هذا الجزء من شريط الصوت خاص بالفيلم الوثائقي أو التسجيلي في حال وجدت الحاجة إليه.

إنَّ التعليق هو أ حد عناصر اللغة الفيلمية والتي منها أيضاً (الصورة والتتابع والحركة والأصوات،...) التي تعبر عن مضمون الفيلم. وهو أحد مفردات الصوت إضافةً إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والصمت. والمعلق (أو الراوي) هو صوتٌ يأتي من خارج الكادر ويصاحب الصورة أو يلحق بها.

والتعليق هو أحد أشكال الكتابة الأدبية أو الصحفية الصعبة، إذ إنّ على كاتب التعليق أن تتوفر فيه بعض الخصائص والميزات الأساسية وأهمها معرفته بالوسيلة التي يكتب لها وخصوصاً في المجال الفني وامتلاكه حس وافر بالموسيقى وبمجمل المراحل الفنية للعمل.

يتم اللجوء إلى التعليق في الفيلم التسجيلي، وبشكلٍ كثيف أحياناً، لضرورة توافر المعلومات فيه خاصة عند صنع الفيلم لحساب مؤسسة أو جهاز تنموي ، حينها يضطر السينمائي أو الفنان للاستجابة لهذه الضرورات رغم شعوره أحياناً بالقيود. كما فعل المخرج علي الغزولي في فيلم *طفولة وإبداع* حيث استخدم التعليق بخلاف جميع أفلامه السابقة، فقد تم صنع الفيلم بتكليف من مؤسسة تنموية اشترطت توافر المعلومات فيه.

لهذا، فإن أهم صفة يجب أنْ يتمتع بها كاتب سيناريو الفيلم التسجيلي هي موهبة كتابة التعليق. ويندر أن يوجد فيلم تسجيلي لا يستخدم التعليق بشكل أو آخر. ومع ذلك يتم الاستغناء أحياناً عن التعليق ويُكتَفى بالصورة التي يجب أن تكون قادرة وكافية لتوصيل رسالة الفيلم للمشاهدين. فإذا كانت الصورة

معبرة عن المعنى المطلوب فإنها لا تحتاج لأي تعليق صوتي مصاحب ويمكن عندها الاكتفاء بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى.

سمات أو خصائص التعليق فى الفيلم التسجيلى:

هناك عدة سمات أو خصائص يتسم بها (ويجب أن يتسم بها) التعليق في الفيلم التسجيلي:

1- يُكتب التعليق ليتناسب مع الفيلم وليس العكس.

2- الفيلم التسجيلي صورة تعبر عن نفسها والكلام تكملة للصورة لا أكثر، حيث أنّ شعار الفيلم التسجيلي، ربما كجميع البرامج والمواد البصرية، هو: صورة أفضل، أحياناً كثيرة، من ألف كلمة.

3- يجب أن يقدم التعليق معلومات إضافية لا تستطيع الصورة تقديمها.

4- لا بد أن يُمَكّن التعليقُ المُشاهدَ من التركيز على أمرٍ ما لا تستطيع الصورة أن تبلغه.

5- لا بد أن يكون التعليق غير ساذج ويُمَكّن المشاهد من استنتاج أشياء من خلال سريان الفعل في الصورة والتعليق مولداً عنده استنتاج ثالث، أي تصادم أفكار.

6 - يجب أن لا يكرر التعليق شيئاً كانت الصورة قد عرضته، أو أن يكون شارحاً لسريان ما يجري في الصورة من إنسيابية في الفعل.

7- يجب ألا يحدث التطابق بين الصورة والصوت، أي أن الصورة تصف الموضوع والصوت عنصر تابع للصورة في طرح الفكرة أو المشكلة.

8- يجب أن يتطابق مضمون التعليق مع الصورة، أي أن يتوافق ما يعرض من صور مع ما يقال من كلمات بحيث ينصب الكلام على الصورة المعروضة فيكمل أحدهما الآخر. ففي حال اختلاف مضمون الكلمات (النص) مع مضمون الصورة (الفيلم) يتشتت المشاهد بين ما يسمعه وما يراه، وهي مسألة لا يمكن أن تستمر طويلاً، مهما كانت قدرته على التركيز مما يدفعه لعدم المتابعة.

9- يجب أن يتزامن التعليق مع إيقاع وسرعة الصورة، فمثلاً إذا كانت هناك حركة مثيرة في المشهد فإن التعليق يجب أن يسبقها ويمهد لها ويدخل إليها شارحاً دلالتها قبل حدوثها أو أن يتبعها بالتعليق عليها ويشرح مغزاها.

10- أن يتم الاستغناء عن التعليق في أوقات مناسبة من زمن الفيلم وإيجاد مساحات زمنية صامتة بدون تعليق، وهي بمثابة تهوية أو فراغ مفيد يُملأ بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقية بدلاً من الكلام، وبذلك يتحقق نوع من التوازن بين الكلمات وبين المؤثرات الصوتية والموسيقى ، وكل هذا يؤدي إلى ارتياح المشاهد ومساعدته على التركيز.

إذاً، كلما قلَّ التعليق كان أفضل لأننا نتعامل مع السينما وهي لغة صورة أكثر من كونها لغة صوت، ولذلك كله يجب ألا يتجاوز التعليق أكثر من ثلث زمن الفيلم.

الحوار

الحوار هو عنصر من العناصر التي تنضوي تحت مفهوم الصوت ويتم اللجوء إليه في بعض الأفلام حسب أنواعها وأشكالها وحسب الموضوعات المطروحات.

وهذا العنصر يوجد في الفيلم الروائي، فالحوار مكتوب بتفاصيله إذ أن الشخصيات الموجودة في الفيلم تحفظ عن ظهر قلب ما يجب أن تقوله وفي أي مناسبة، فهي شخصيات تشبه أجهزة التسجيل الصوتي.

أما في الفيلم التسجيلي فلا يوجد حوار مكتوب، إذ لا توجد شخصية في واقعنا تحفظ عن ظهر قلب ما يجب أن تقوله في أي مناسبة. ولا توجد أيضاً الشخصيات التي تشبه أجهزة التسجيل الصوتي كما يحدث في كثير من الأفلام المسماة بسذاجة أفلام تسجيلية أو وثائقية. وعلى خلاف ما يُقال، لا يتسبب وجود الحوار في الفيلم التسجيلي بفقدان أي شيء من أهمية الصورة ، بل على العكس، فالحوار ، إضافةً إلى العناصر الأخرى كالصمت والمؤثرات الصوتية والموسيقى وغيرها، يقوي من مدلولات ومعاني الصورة السينمائية (الروائية والتسجيلية) و يمنحها المزيد من العمق والحيوية كو احدة من وظائف الحوار في السينما.

الصمت

إن الصمت في العمل السمعي البصري الناطق يجذب النظر إلى نفسه مثل الوقوف المطلق للعمل، وأي مساحة صامتة في الفيلم تعطي عادةً إحساساً بوجود شئ ما معلق على وشك الحدوث أو على وشك الانفجار. والصمت "يدل على الغياب أو الخطر أو القلق أو الموت أو الاحترام، وقد يدل السكوت المفاجئ على فكرة أو معنًا جديداً لمضمون الصورة المتحركة. ويمكن التأكيد على أن الصوت والصورة لا يمثلان إذاً شيئين متجانسين، بل منفصلين ويتكاملان في تجسيد الفكرة العامة، فلهما قوانين تحكمهما ولكنهما يتكاملان للتعبير عن الدلالات والرموز الفكرية المرتبطة بالفكر."[5]

والعالم الخالي من الأصوات عالم غير حقيقي . وقد استخدم بعض المخرجين الصمت كوسيلة سيريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم. وخصوصية الرؤية السينمائية للحظة الصمت يمكن أن تصل إلى درجة عالية من التأثير. فالصمت إذاً هو لحظات مهمة على شريط صوت الفيلم التسجيلي قد تؤدي دوراً درامياً قوياً.

دور الصمت:

"كذلك للصمت قيمة جمالية فذة إن أُحسن استخدامه وتوظيفه درامياً، أي أن الصمت في حالة استخدام الصوت يعتبر قوة إيجابية، ودوره الدرامي حينما يلعب دوراً كرمز للموت، والغياب، وللخطر، وللقلق، وللعزلة. **إن للصمت أو الأصوات الصغيرة الهامسة:** تأثيراً تأسيساً على مبدأ التباين، فطنين ذبابة أو نباح كلب من بعيد أو صدى خطوات الأرجل في مجاري مدينة في فيينا فيلم (الرجل الثالث) يعطي لتلك الأفلام مذاقها"[6]

المونولوج الداخلي:

تُستخدَم هذه التقنية القديمة للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الداخلية للإنسان ولكن بصوت مرتفع أو مسموع. ويقلُّ استخدام هذه الوسيلة نتيجة التطور التكنولوجي والصناعي والفني الذي ساعد على زيادة إمكانيات كاميرا التصوير السينمائي والتلفزيوني في التقاط الزوايا المتعددة واللقطات المتنوعة التي تعبر عن الأحداث والمواقف بسهولة وإتقان.

صور وأشكال تفاعلية وروابط للوحدة التعليمية التاسعة

- قاموس المصطلحات السينمائيّة، من الموقع الإلكتروني: www.biznasweb.com،

- **يمكن للطالب متابعة الأفلام التسجيلية (الوثائقية) على الروابط والقنوات التالية:**
  - موسوعة الكنوز الوثائقية: www.**aflam**w.com/
  - /http://www.arabsciences.com
  - القناة التلفزيونية الفضائية: ناشيونال جيوغرافيك أبو ظبي
  - القناة التلفزيونية الفضائية: الجزيرة الوثائقية

- **أنظر فيلم روائي للمخرج الإيطالي الشهير فيلليني (في الوثائق المرفقة)**

- **يمكن للطالب متابعة الأفلام الروائية على الروابط والقنوات التالية:**
  - القناة التلفزيونية الفضائية: **MBC 2**
  - القناة التلفزيونية الفضائية: **Fox Movies**
  - القناة التلفزيونية الفضائية: **MBC Max**
  - وغيرها من القنوات. (لكن لا شيء يُغني عن مشاهدة الأفلام عموماً في صالات العرض)

الخلاصة

تعرفنا في هذه الوحدة التعليمية على أهمية نشوء وتطور الصوت في السينما، وأهمية ذلك في المواد المصورة التي أصبح الجزء الأهم منها هو المواد السمعية البصرية من حيث التقسيمات الدقيقة للصوت وهي: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، التعليق، الحوار، الصمت.

كما أنه هناك أنواع مختلفة للأصوات الطبيعية والبشرية يمكن توظيفها واستخدامها في المواد السمعية والسمعية البصرية في السينما والتلفزيون والفيديو.

ثم تعرفنا على أنواع الموسيقى في السينما والتمييز فيما بينها، وكيفية الاستثمار والتوظيف الأمثل لها في الأفلام السينمائية الروائية والوثائقية، وخصائص وأنواع وتقسيمات الفيلم التسجيلي.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. يُعتبر التعليق في الفيلم التسجيلي:

1. أحد مفردات الصوت
2. أحد مفردات المؤثرات الصوتية
3. أحد مفردات الحوار
4. الإجابتان 1 و 2 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 1

ثانياً. يُشكل العنصر الثاني من عناصر الوحدة الأساسية للفيلم السينمائي:

1. المؤثرات الصوتية
2. الموسيقى
3. الإجابتان خاطئتان
4. الإجابتان صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. من عناصر اللغة الفيلمية:

1. التعليق
2. الصورة والصوت
3. التتابع والحركة
4. كل ما ذُكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

رابعاً. من سمات التعليق في الفيلم التسجيلي:

1. التطابق بين الصورة والصوت
2. ألا يتزامن التعليق مع سرعة الصورة
3. أن يتزامن التعليق مع إيقاع الصورة
4. الإجابتان 1 و3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 3

خامساً. تعود أهمية الصوت في السينما إلى عوامل عدّة:

1. الصوت يُفسّر نفسه دون الصورة
2. الصوت يربط بين الصور المُتتابعة والمَشاهد المُتقطعة
3. الصوت يزيد الإحساس بالخيالية
4. الصوت يُعيق تطور الحدث ويُبطئ من سرعته

الإجابة الصحيحة رقم 2

سادساً. من وظائف الموسيقى في السينما عموماً والسينما التسجيلية بشكل خاص:

1. تُحرّك الأحداث وتدفعها للأمام
2. تُقلل التطورات الفكرية
3. لا تهتم بالقيم الإنسانية العاطفية كثيراً
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 1

سابعاً. هناك خصائص عدّة يجب أن يتسم بها التعليق في الفيلم التسجيلي:

1. أن يُكرّر ما عرضته الصورة
2. ضرورة التطابق بين الصورة والصوت
3. أن لا يُقدّم معلومات إضافية لا تستطيع الصورة تقديمها

4. يُكتَب ليتناسب مع الفيلم وليس العكس

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. من أهم سمات الموسيقى التصويرية في الفيلم السينمائي:

1. أن تُساعد على المزيد من التأثير والدعم لموضوع الفيلم
2. ألا تجذب جودتها انتباه المُشاهد عن متابعة أحداث الفيلم
3. الإجابتان 1 و2 صحيحتان
4. الإجابتان 1 و2 خاطئتان

الإجابة الصحيحة رقم 3

تاسعاً. من الملاحظات التي أبداها (أندريه تاركوفسكي) حول استخدام الموسيقى في السينما:

1. الموسيقى لا تملك القدرة على تغيير النبرة الانفعالية للمشهد
2. الموسيقى جزء طبيعي من الحياة الإنسانية
3. ليس بالضرورة أن تكون الموسيقى متّحدة تماماً مع الصورة البصرية
4. يجب أن تكون الموسيقى توضيحاً مسطحاً لما يحدث على الشاشة

الإجابة الصحيحة رقم 2

المراجع

(1)- علي أبو شادي، **لغة السينما** ، سلسلة الفن السابع 114، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، 2006، ص 149.

(2)- أندريه تاركوفسكي، **حول استخدام الموسيقى والأصوات في السينما** ، ترجمة أمين صالح، جريدة الأيام، 12 ديسمبر كانون الأول، 2004.

(3)- عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ص122-124

(4)- المرجع السابق، ص122-124

(5)- نسمة البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة** ، دار غريب، القاهرة، 2004، ص 256.

(6)- عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية**، مرجع سابق، ص122-124.

تعريف الصورة الإعلانية

هي مادة إعلامية تبليغية تتمثل في صورة ثابتة أو متحركة بحسب الوسيلة التي تنشرها أو وسيلة التعبير التي تعرضها, ولها عدة وظائف– هي ذاتها تقريباً وظائف الإعلان نفسه– تتلخص في لفت انتباه المتلقي وجذبه ذهنياً ووجدانياً وحركياً, ومحاولة التأثير فيه حسياً وعاطفياً, وأيضاً محاولة إقناعه منطقاً وفكراً, بهدف دفعه لممارسة مجموعة أفعال وتصرفات سلوكية أهمها الشراء والاستهلاك.

الإعلان من أهم المواد الإعلامية المطبوعة والسمعية البصرية في العصر الحديث والتي تقوم على نشر معلومات وبيانات معينة عن سلع وخدمات وأفكار وأشخاص, والتعريف بكل ذلك عبر وسائل الإعلام المختلفة مقابل أجر محدد بهدف إيجاد حالة من القبول والرضا النفسي من الجمهور تجاهها, وربما تبني سلوك معين لشرائها أو لإستخدامها.

ويمثل الإعلان أهم الأنشطة والفعاليات التسويقية في مختلف المشروعات في المجتمعات الحديثة, ويستخدم أساليب ووسائل متعددة ومتنوعة للوصول إلى هدفه وهو التعريف بالسلع والخدمات التي يرغب بتقديمها, والاحتفاظ بمستهلكي هذه السلعة والخدمات والعمل على زيادة أعدادهم كماً ونوعاً.

ظهور وتطور الصورة الإعلانية

ارتبطت الصورة الإعلانية بالمطبعة منذ اخترعها غوتنبرغ سنة 1436م, فظهرت على شكل إعلانات وإرشادات. وانتشرت في المجتمعات الرأسمالية الغربية في القرن 19, وازدهرت في القرنين 20 و21, فأصبحت قوة ضاربة إعلامياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. وساعد في ذلك ارتباطها العضوي بتطور وسائل البث والاتصال الورقي والإلكتروني والرقمي وبتقدم وانتعاش اقتصاد السوق ونمو المجتمعات الاستهلاكية.

مكونات الصورة الإعلانية

يتكون الإعلان من ثلاثة عناصر تشكل ركيزة الاتصال وهي:

أولاً– المرسل (المنتِج, الأفراد, الشركات, المقاولون, المؤسسات الإنتاجية أو المروجة سلعياً وخدمياً...).

ثانياً– هو المتلقي, والذي يتمثل في الجمهور بكل أنواعه.

ثالثاً– الرسالة وهي هم مكوناتها الصورة الإعلانية.

إن الصورة الإعلانية رسالة استهوائية وإيحائية وإقناعية تتألف من ثلاثة خطابات هي:

- الخطاب اللغوي (الشفهي أو المكتوب),
- والخطاب المرئي– البصري,
- والخطاب الإيقاعي (الموسيقى أو المؤثرات الصوتية).

أهم المقومات الواجب توافرها في الصورة الإعلانية

يجب أن تتوافر في الصورة عدة مقوّمات تجعلها مليئة بالحيوية وسريعة الإخبار بما تحتويه من معلومات وتفصيلات دالة ودقيقة, ومن أهم مقوماتها أن تكون:

1– وثيقة الصلة بالموضوع: فكلما كانت الصورة شديدة الارتباط بموضوعها, استطاعت في يسر أن تجذب انتباه المتلقي إليها, ومن ثم إدخاله في علاقة وثيقة بالموضوع الذي تصاحبه, وتكمل اتصاله بعناصر الموضوع بشكل جيد, وعلى ضوء هذه النقطة فإن نشر الصورة التقليدية قد لا يضيف للموضوع أي جديد. وأي انتقاص من اهتمام المتلقي بالموضوع قد يؤدي في الواقع لانصرافه عنه.

2– الحداثة: يبرز دور المصمِّم في انتقاء الشكل المناسب للصورة المستخدمة في الإعلان, حتى لا يتشتت ذهن المتلقي أو تجعله يحس بعدم ارتباط الصورة بموضوع الإعلان. ولا يقصد هنا حداثة الصورة فقط– وإن كانت الصورة الملتقطة حديثاً تعطي من التفاصيل الدقيقة الكثير وتزيد من وضوحها نتيجة عدم الاستخدام المسبق لها– بل المقصود أيضاً أنها يجب أن تضيف للمتلقي أو الناظر معلومة جديدة لم يكن يعلم بها من قبل. وهنا نجد أن مصمِّم الإعلان يحاول استخدام هذه الميزة في جذب انتباه المتلقي للإعلان سواء باستخدام الشكل التعبيري أو الواقعي للصورة.

3– التلقائية: ويقصد بها ألا يشعر المتلقي بأن الصورة تتسم بالرسمية وألا ينتابه الاحساس بأن الأشخاص الموجودين في الصورة استعدوا مسبقاً للتصوير واتخذوا أشكالاً أو مواقف غير طبيعية أو عفوية, بل أن يشعر أن كلاً منهم يتصرف على طبيعته أو يقف بشكل طبيعي.[(1)]

وجود الصورة الإعلانية

تتواجد الصورة الإعلانية في العديد من الوسائل والمجالات وأماكن الإنتاج الإنساني عموماً, ومنها:

- الصحافة (جرائد ومجلات),
- الدوريات المتخصصة,
- المنشورات على اختلاف أنواعها والتي تستعين بالصورة الإعلانية,
- دُور السينما,
- التلفزيون, بما فيه من قنوات فضائية,
- اللوحات الإعلانية الجدارية والطرقية سواء اللوحات الإعلانية الثابتة أم الإلكترونية,
- مواقع الانترنت بمختلف أصنافها وأشكالها,
- الإعلان في الكتيبات والكتالوجات المصورة,
- نوافذ العرض.

مما تقدم, نستطيع القول أن الصورة يمكن وجودها في كافة أنواع الإعلان بحسب الوسيلة المستخدمة, عدا الراديو الذي يتميز باعتماده على الصوت دون الصورة. ولا يمكن للإعلان تحقيق النجاح إلا بتحسين الصورة المتواجدة فيه, والتوافق بين ما هو تقريري تصريحي وما هو مقصدي إيحائي.

التلفزيون والصورة الإعلانية

يُعدُّ التلفزيون من أكثر الوسائل الإعلانية نجاحاً, فهو أداة إخبار وتسلية لكافة فئات الجماهير على اختلاف مستوياتها التعليمية والاجتماعية والاقتصادية, واختلاف انتماءاتها, وهو قادر على استخدام الإعلان باستثمار كافة المؤثرات الصوتية والمرئية والتشكيلات البصرية.

فالصورة في التلفزيون تسهّل مهمة المعلن أو المرسل, إذ تتيح له إمكانية الاستفادة من النواحي الفنية والتقنية, من حيث الأشخاص والحركة واللون والصوت والصورة, الشيء الذي يساعد كثيراً على التأثير في المتلقي. خاصةً وأن الإعلانات الفيلمية المتحركة هي إحدى أنواع الإعلان التلفزيوني, حيث يعتمد هذا النوع من الإعلانات أساساً على الصور المتحركة, ما جعلها تكتسب قدرة إقناعية كبيرة قياساً بالإعلان الثابت.

وظائف الصورة في الإعلان

1- التعبير عن أفكار الإعلان:

أن يعرض المُعلِن غسالة أوتوماتيكية قد لا يحقق المراد في إقناع ربة المنزل بضرورةِ اقتنائها باعتبارها أحد أركان ومكملات البيت الحديث, لكن تقديم هذه الغسالة على أنها جزء من أثاث المنزل وتصويرها في ركن أساسي من مطبخ عصري متكامل إلى جانب الثلاجة الحديثة وفرن الطبخ الحديث وغيرها من الأدوات المنزلية يكون أكثر واقعية. وتصوير الغسالة أثناء الاستعمال وإظهار مدى فعاليتها وسرعتها بتنظيف الغسيل وتسهيل المهام المنزلية, وبالتالي مدى الصعوبات التي تواجه ربة المنزل في حال عدم اقتناء مثل تلك الغسالة هو أسلوب أفضل وأقوى تأثيراً في المتلقي من مئات الكلمات والعبارات التي تصف هذه السلعة, وبالتالي أكثر تعبيراً عن فكرة الإعلان الأساسية.

كما أن استخدام الصور المتحركة في الإعلان التلفزيوني أو السينمائي يساعد المعلن على إبراز وتجسيد الأفكار المطلوب إيصالها للجمهور المتلقي أكثر من الصور الثابتة في الإعلان المطبوع المُستخدم في الصحف أو في الإعلانات الطرقية أو المناشير المختلفة.

2- جذب انتباه الجمهور المتلقي إلى الإعلان:

تساعد الصورة عادةً على جذب انتباه القراء والمشاهدين عموماً للإعلان والمهتمين بسلع معينة بشكل خاص. فأي إعلان عن أجهزة وخدمات الحواسيب والمعلوماتية سيشاهده جميع المتابعين لقناة أو برنامج تلفزيوني معين وسيطلع عليه جميع قراء صحيفة معينة ومنهم الأشخاص الذين لا يهتمون بالمعلوماتية أو الذين لا يملكون حواسيب, ولكن الإعلان عند نشره يتعمد مخاطبة الجمهور المهتم والمعني بالحواسيب والمعلوماتية.

3- إثارة فضول واهتمام المتلقي بموضوع ومضمون الرسالة الإعلانية:

يساعد استخدام الصورة في الإعلان على إثارة فضول واهتمام المتلقي- القارئ أو المشاهد- بما يتضمنه من أفكار ومعلومات, فالصورة المعبّرة والملفتة للنظر من حيث الشكل والألوان والحجم...الخ تجذب انتباه المتلقي أولاً ثم تدفعه إلى قراءة الإعلان باهتمام والتمعن فيه.

4- إضفاء نوع من الواقعية والتجسيد على الإعلان:

عوضاً عن وصف السلعة شفاهةً وتعداد ميزاتها وأوصافها وما يمكن أن تكون عليه من جودة وقدرة وتفوق, يمكن استخدام الصورة لتقديم نفس الأفكار والمعلومات وبطريقة أكثر وضوحاً وجاذبيةً بالنسبة للمتلقي. ويلعب الإعلان ذو الصورة المتحركة- التلفزيوني والسينمائي- في هذه الحالة, دوراً كبيراً في تجسيد السلعة ومنح الإعلان الكثير من الواقعية من خلال إمكانية تصوير السلعة أو الخدمة بمواقف مختلفة وبزوايا ولقطات متنوعة تعمل على ترسيخ ما تهدف إليه الرسالة الإعلانية والمعلن.

وبذلك, يستطيع المتلقي مشاهدة شكل السلعة وحجمها, أو رؤية نوع الخدمة ويسمع عنها تعليقاً مليئاً بالمعلومات والمعطيات التي تشرح خصائصها وميزاتها وآلية استعمالها, دون أن يكلف الجمهور نفسه عناء الذهاب إلى مكان عرضها أو بيعها لإجراء معاينة لها والاستفسار عنها. فعرض مشاهد لسيارة تعبر السهول الخضراء والطرقات الصحراوية والطرق الوعرة بانسياب واندفاع وثقة أكثر جدوى من الحديث عنها وعن أوصافها وقوتها ومتانتها.

وظائف الألوان والإعلان

يلجأ مصممو الإعلانات إلى استخدام الألوان في منطق دلالات كل لون ورمزيته, فاللون الأخضر مثلاً يعبر عن الهدوء والسكينة, واللون الأصفر يدل على الوضوح والصراحة, واللون الأحمر يدل على الحرارة وربما الغضب, والألوان الفاتحة كالأبيض والأزرق تدل على البرودة والاتساع, على عكس الألوان الدافئة كالبرتقالي والبني على سبيل المثال.

من هنا, يستثمر مصممو الإعلانات خواص الألوان ودلالاتها لتلوين الإعلانات حسب طبيعة السلعة أو الخدمة المُعلَن عنها وحسب الأهداف المُراد تحقيقها في حدود المساحة الإعلانية المتاحة.

أهم وظائف الألوان

- اللون يجذب انتباه القارئ أو المشاهد, وهي الوظيفة الجوهرية لأي لون.
- يعطي اللون مشهداً جمالياً لا تضفيه النصوص أبداً على أهميتها.

– تضيف الألوان إلى صورة السلعة أو شكلها قدرة عالية على التعبير تفوق كلمات وعبارات نص الإعلان.

– تضفي الألوان على المادة الإعلانية واقعية ومحاكاة للطبيعة.

– يضفي اللون الدقة ويحقق الجماليات في عرض تفاصيل المادة المُعلَن عنها.

– تنمية وتطوير ارتباطات ذهنية وعقلية بين الألوان والسلع أو الخدمات. فالأحمر مقبول استخدامه للفريز كذلك لمبيعات مناسبةِ عيد الحُب, وأيضاً لسجاد التشريفات عند استقبال رجل دولة في زيارة لبلدٍ ما. ولا نستطيع استخدام لون آخر لكل ذلك إلا إذا أردنا إحداث صدمة لدى المشاهد أو القارئ. لذلك يعمد المصممون– على سبيل المثال– إلى الاختيار الجيد والذكي لألوان اللوغو (الشعار) لشركة ما لإنها تستدعي أفكاراً وانطباعات عديدة عن الشركة أو منتجاتها.

انعكاسات وتأثيرات الألوان على المتلقي

1- تخلق الألوان الاتصال مع القراء والمشاهدين على أساس معاني الإعلان وحقائقه.

2- تخلق الألوان الاتصال بالمتلقين على أساس الرموز التي تعبر عنها الألوان أو إيحاءات ودلالات هذه الألوان, لأن كل لون يحمل نسبياً فكرةً أو أفكاراً معينةً.

3- للألوان تأثيرٌ سيكولوجي, فهي تؤثر على نفسية المتلقي الذي يمكن أن يصدق ويقتنع بالمادة الإعلانية لأنها تزخر بالألوان, خاصةً وأن الألوان تصنع صوراً مريحةً للنفس.

4- تنقل الألوان انفعالات حسية داخلية لدى المتلقي الذي يميل إلى الربط بينها وبين تجاربه الخاصة ما ينعكس عليه إيجاباً أو سلباً.

5- تحقق الألوان نوعاً من التواصل بين الفرد والمؤسسة المعلِنَة, حيث تستدعي معان وإيحاءات خاصة بمعلومات سابقة, الشيء الذي يبني أو يكرس شخصية أو هوية الشركة المعلِنَة.

علاقة الصورة بنظريات الإعلان

بحسب نظرية القيمة في الإعلان فإن الصورة ومكوناتها- باعتبارها وسيطاً فنياً وجمالياً- تصبح عنصراً ثانوياً أو تزينياً (ديكورياً) لأن السلعة الجيدة ذات القيمة من حيث صناعتها ومواصفاتها قادرة لوحدها أن تقنع مشاهد الإعلان بمكوناتها الذاتية القائمة على الجودة.

وبحسب النظرية السلوكية في الإعلان فإن الصورة ومكوناتها هي عنصر رئيسي في الإعلان لأنها تلعب دور المحفّز والدافع لمُشاهِد الإعلان إلى الاستجابة الفورية وبالتالي إلى تبني سلوك الشراء.

وكذلك الأمر بالنسبة للنظرية النفسية, التي تقوم على إثارة المشاعر والغرائز لدى المتلقي من أجل جذب مُشاهِد الإعلان عاطفياً ونفسياً بالشعور واللاشعور كي يتعود على سلوك الاستهلاك والاقتناء, فإن الصورة تلعب دوراً مهماً في ذلك, خاصة وأنها تخاطب وتدغدغ المشاعر بما تمتلك من حركة وألوان وتشكيل...الخ.

صورة الإعلان.. جميلة لكنها خادعة

إن الصورة الإعلانية تحمل بين ثناياها نوايا ومقاصد ورؤية القائم بالاتصال أو المرسل, وتقوم بما تستطيع للتأثير في المتلقي قارئاً كان أم مشاهداً عبر استمالته وإقناعه معتمداً على معادلة الحافز والاستجابة. والصورة الإعلانية تستعين بصيغ أسلوبية مختلفة ومتنوعة: كالتشبيه والاستعارة والمجاز والأسطورة والرمز والتكرار والسخرية والتشكيل البصري...الخ, بالإضافة إلى تقطيع الجمل والعبارات من حيث الإيقاع واللحن...الخ.

يمكن لصورة ما في إعلان أن تغري المتلقي دون أن تقنعه, لكن يمكنها أن تدفعه إلى شراء السلعة أو الخدمة بدافع هذا الإغراء بحد ذاته.

الصورة الإعلانية إيهامية ومضللة فهي تعتمد على البلاغة والمجاز والإنشاء. وتمارس أساليب الاستغلال المادي والنفسي وأحياناً غير الشرعي للجمهور المتلقي الساذج والبسيط في أغلب الأحيان.

الصورة الإعلانية والثقافة الاستهلاكية

إن الصورة الإعلانية أداة أساسية لتعزيز ثقافة الاستهلاك أو الثقافة الاستهلاكية, خاصة في المجتمعات الليبرالية والتي تتبنى سياسة الاقتصاد الحر المرتكز على المزيد من الإنتاج, والكثير من التسويق, والتعدد في طرق التوزيع, والتنافس بكل أوجهه وصنوفه, والاحتكار بكل الأساليب, وتحصيل الأرباح القصوى, ولو كان ذلك على حساب الأخلاق والمبادئ والقيم. (أنظر الصور رقم 1 و2 و3).

دراسة الصورة الإعلانية (أو الصورة في الإعلان)

ومن أبرز الباحثين الغربيين في الصورة الإعلانية على المستوى السيميائي, رولان بارت R. Barthes الذي اهتم كثيراً ببلاغة الصورة الإعلانية, ورأى أن دراسة الصورة تتطلب التركيز على دراسة الرسالة اللغوية, والصورة التقريرية, وبلاغة الصورة. قام بارت بتخصيص الإعلان بدراسات قيّمة كما في كتابه (عناصر السيميولوجيا), وكتاب (المغامرة السيميولوجية).

الصورة ووكالات الأنباء

كما ذكرنا في فصل سابق, تُعد وكالات الأنباء- إضافةً إلى الخدمات الإخبارية التي تقدمها- من المصادر المهمة للصورة وهي ما تعرف بخدمات الصور الفوتوغرافية والصور المتحركة (المواد السمعية البصرية). بل ثمة وكالات خاصة بالصور والرسوم معظمها وكالات لتصوير المواد الإخبارية (تصوير إخباري), وأيضاً وكالات لصور الشخصيات العامة والخاصة, وأخرى لصور الموضوعات والملفات, والوكالات المتخصصة في الوسائل الإيضاحية كالصور والخرائط والرسوم البيانية وغيرها من الفنون.

تقدم هذه الوكالات العديد من الخدمات المتعلقة بالصور بمختلف أنواعها ومضامينها, مثل الأسوشيتدبرس والإنترناشيونال برس بكتشورز سرفيس ووكالة يونايتد برس ووكالة غاما Gamma (وهي

وكالة فرنسية للصور تأسست عام 1966), هذا فضلاً عن الوكالات الإقليمية والمحلية التي تتبادل الصور مع الوكالات العالمية وفيما بينها أيضاً.

التكنولوجيا وصور وكالات الأنباء

وتستعين وكالة الأنباء, في عملية استقبال الوسيلة الإعلامية للصور, بالعديد من الأجهزة التقنية الخاصة في مجال نقل الصورة والتي يوفرها التقدم التكنولوجي المستمر. أثناء تنصيب الرئيس جورج بوش الأب في يناير 1989 التقط رون ادموند Ron Edmonds مصور اسوشيتدبرس لقطات الاحتفال بكاميرا الكترونية وأمكنه إرسال الصور الى مختلف أنحاء العالم مباشرةً, ووصلت الصور إلى الصحف في أقل من دقيقتين بعد أداء الرئيس لليمين, في حين أن الصور التي استخدمت الكاميرا التقليدية في التقاطها قد تأخرت عن هذا الحدث بـ25 دقيقة كاملة مما أسفر عن وجود اختلافات في تغطية الصحف المسائية الأمريكية لهذا الحدث, حيث كانت مرتبطة بموعد نهائي لتبدأ طبعاتها. وكانت هذه هي المحاولة الأولى من نوعها للنقل المباشر والحي للصور الصحفية الإلكترونية من موقع الحدث ليبدأ عصر جديد في تاريخ الصحافة المصورة(2).

وكانت وكالة الأنباء الأمريكية اسوشيتيدبرس هي التي سبقت إلى تطوير واستثمار ما يسمى بنظام الغرفة المظلمة الإلكترونية, حيث يعمل هذا النظام على استقبال ومعالجة الصور الفوتوغرافية الواردة إلى مقر الوكالة وتحويلها إلى معطيات وبيانات رقمية تكون متاحة للمشاهدة على شاشات عرض للقيام بمعالجتها في الغرفة المظلمة قبل توزيعها على المشتركين.

وقدمت وكالة (يونيتدبرس إنترناشيونال) نظاماً متطوراً لنقل الصور الفوتوغرافية إلكترونياً وهو ما يعرف بنظام (بيكسز) ويستطيع هذا النظام القيام بمعالجة الصور الفوتوغرافية بشكل رقمي ويقوم بزيادة سرعة نقل الصور الفوتوغرافية وارتفاع جودتها. ويستخدم هذا النظام الأقمار الصناعية والوسائل الالكترونية لنقل البيانات الرقمية ويعتبر أيضاً غرفة مظلمة الكترونية لمعالجة الصور الفوتوغرافية.
ويستوعب نظام بيكسز الصور الفوتوغرافية الملتقطة على أفلام والمنقولة من خلال غرفة مظلمة محمولة باستخدام خطوط التلفون إلى الغرفة المظلمة الإلكترونية الرئيسية الموجودة بمقر وكالة يونيتدبرس, حيث

يتم تحويل هذه الصور إلى بيانات رقمية ويتم تحريرها وذلك قبل ربطها بالقمر الصناعي لنقلها إلى أطباق استقبال الأقمار الصناعية الموجودة لدى الجرائد المشتركة والتي تستطيع بدورها أن ترى هذه الصور المستقبلة قبل القيام بطبعها على ورق. وقد كانت وكالة (اسوشيتدبرس) تقوم من خلال جهاز (ليزرفوتو) بإرسال الصور الفوتوغرافية العادية في تسع دقائق والصور الملونة في ثلاثين دقيقة. وقد أتاح نظام (فوتوستريم) ضغط وقت الإرسال إلى أقل من دقيقة بالنسبة للصورة العادية وأقل من ثلاث دقائق بالنسبة للصور الملونة[3].

صور وأشكال تفاعلية وروابط للوحدة التعليمية العاشرة



الصورة رقم (1)

صورة إعلانية تلفزيونية

من شريط تلفزيوني لمنتج بيبسي مع شخصيات رياضية عالمية في نهائيات كأس العالم لكرة القدم في جنوب أفريقيا 2010.



الصورة رقم (2)

صورة إعلانية صحفية



الصورة رقم (3)

صورة إعلانية تلفزيونية

صورة تلفزيونية من شريط إعلاني تلفزيوني عن سيارة بيجو الفرنسية ورأس الأسد هو رمز السيارة وشارتها. (يُلاحظ بوضوح إدخال المؤثرات الرقمية على الصورة للتعبير عن فكرة الإعلان)

الخلاصة

تعرفنا في هذه الوحدة التعليمية على مفهوم الصورة الإعلانية من حيث ظهورها وتطوّرها ومُكوّناتها, وأهمّ المقوّمات الواجب توافرها في الصورة الإعلانية.

كما أنه لتواجد الصورة الإعلانية, سواء الأمكنة أم الوسائل الاتصالية, لاسيما التلفزيون, أم المواد الإعلامية وظائف مثل التعبير عن أفكار الإعلان وجذب انتباه الجمهور وإثارة فضوله واهتمامه بموضوع ومضمون الإعلان وإضفاء الواقعية عليه, ناهيك عن وظائف الألوان في الإعلان كواحد من أهمّ المؤثرات فيه, وانعكاسات وتأثيرات الألوان على الجمهور.

كما أنه هناك علاقة بين كلّ من الصورة والإعلان, والصورة الإعلانية والثقافة الاستهلاكية, وبالإمكان توظيف الصورة الإعلانية في العمل الاتصالي الإعلامي على اعتبار الصورة واحدة من أهمّ الخدمات الحديثة لوكالات الأنباء وللتكنولوجيا, وخاصةً تكنولوجيا الاتصال, أهمية في عملية إنتاجها.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. للصورة الإعلانية وظيفة لفت انتباه المتلقي وجذبه:

1. ذهنياً
2. ذهنياً ووجدانياً
3. حركياً
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثانياً. تتألف الصورة الإعلانية من عدة خطابات:

1. الخطاب اللغوي
2. الخطاب الشفهي
3. الخطاب السمعي
4. الخطاب المكتوب

الإجابة الصحيحة رقم 1

ثالثاً. من المقومات الواجب توافرها في الصورة الإعلانية:

1. التلقائية
2. التكرار
3. الرسمية
4. ليس من الضرورة ارتباطها بالموضوع

الإجابة الصحيحة رقم 1

رابعاً. تتواجد الصورة الإعلانية في وسائل وأماكن الإنتاج الإنساني عموماً ومن ذلك:

1. الدوريات العامة
2. نوافذ العرض
3. اللوحات الثابتة والالكترونية
4. الإجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

خامساً. اهتم كثيرا ببلاغة الصورة الإعلانية على المستوى السيميائي:

1. رون ادموند
2. رولان بارت
3. غوتنبرغ
4. السيد بهنسي

الإجابة الصحيحة رقم 2

سادساً. للألوان انعكاسات وتأثيرات على المتلقي:

1. تنقل انفعالات حسية داخلية لدى المتلقي
2. لها تأثير سيكولوجي
3. تخلق الاتصال مع المشاهدين على أساس معاني الإعلان وحقائقه
4. كل ما سبق صحيح 4

الإجابة الصحيحة رقم 4

سابعاً. وكالة غاما Gamma للصور هي:

1. أمريكية
2. فرنسية
3. بريطانية

4. دولية

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثامناً. وكالة الأنباء اسوشيتيدبرس هي التي:

1. أقامت نظاماً متطوراً لنقل الصور الفوتوغرافية الكترونياً
2. التقطت أولى الصور بكاميرا الكترونية وأرسلتها الى مختلف أنحاء العالم مباشرةً
3. سبقت إلى تطوير واستثمار ما يسمى بنظام الغرفة المظلمة الإلكترونية
4. الاجابتان 2 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

المراجع

(1)– مروة شبل عجيزة, **<u>تكنولوجيا الإعلان على الإنترنيت</u>**, دار العالم العربي, القاهرة, 2010, الطبعة الأولى, ص **200** (بتصرف).

(2)– محمد عبد الحميد والسيد بهنسي, **<u>تأثيرات الصورة الصحفية, النظرية والتطبيق</u>**, دارعالم الكتب, القاهرة, ط 1, 2004, ص 61.

(3)– شريف درويش اللبان, **<u>تكنولوجيا النشر الصحفي, الاتجاهات الحديثة</u>**, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, 2001, ص 79 – 80.

الصورة تصنع الواقع

إن الصورة الإعلامية (الثابتة والمتحركة) بقدر ما هي مرآة للواقع، يمكن أن توظف لتزييف هذا الواقع، فقد تكون الصورة سبباً في تشكيل الرأي العام أو حتى إثارته تجاه قضية معينة، كما أنها لا تعكس في كل الأحوال حقيقة قضية ما بطريقة موضوعية، وإنما تقدمها من وجهة نظر صانع الصورة. وهذا ما أقره رئيس الوزراء الماليزي السابق مهاتير محمد في كلمة له أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة، حين قال في الثاني من أكتوبر 1993: إن ما نسمعه أو نشاهده هو في الواقع ما قررت وسائل الإعلام الغربية أننا يجب أن نسمعه أو نشاهده.

وهذا يقودنا إلى القول إن مَنْ يملك التكنولوجيا في عصرنا هذا هو من يصنع الواقع من خلال استخدام الصورة. فالشمال (دول النصف الشمالي من الكرة الأرضية التي تتمتع بالغنى المادي والتكنولوجيا مقارنةً بدول الجنوب) اليوم هو المسيطر على حركة الإنتاج الإعلامي العالمي وهو الذي يرى ويدفع العالم لمشاهدة الواقع بعيونه هو، فدول الشمال هي التي تملك الأقمار الصناعية القائمة بالبث وأجهزة الاستقبال والكابل والكاميرات، وبالتالي هي مَنْ يتحكم بما نرى ونشاهد مما يحدث بالعالم.

من جهة أخرى فإن الصورة لا تستطيع أن تنقل لنا كل شيء يحدث الآن وفي ذات اللحظة، فهي لا تستطيع إلا أن تُظهِرَ مشاهدَ محددةً وأفراداً مختارين وفي سياقات معينة، لذلك فصانع الصورة يبدأ بالبحث عن الموضوع الذي يريد إيصاله للمتلقي في هذه اللحظة بالذات.

ومع المآسي التي تتراكم في جميع أنحاء العالم من حروب ودمار وقتل وغيرها، باتت الحكومات تبحث عن وسائل لتغطية هذا كله عن شعوبها، وإلهائهم بأشياء أخرى تعمي أبصارهم وتسيطر على عقولهم وتبعدهم عن التفكير بكل تلك المآسي والهموم، فبدأت وسائل الإعلام تنزع نحو تحويل التعاسة الاجتماعية إلى فرجة بهدف تغيير الصورة السائدة، "وهكذا لعبت ما سميت ببرامج (تلفزيون الواقع) قبل بضعة سنوات دوراً تنفيسياً عندما كانت بمثابة جرعات من الترفيه والإمتاع، بدائل عن الكوابيس اليومية التي تسببها الأزمة الاقتصادية وضيق ذات اليد، حيث تغلب على برامج التلفزة الأفلام والرياضة وبرامج المسابقات التي تسمى برامج القمامة، حيث يطلق العنان للسوقية والبذاءة الصريحين لتكونا بمثابة روابط الاتصال الأساسية مع الجمهور"[1]. (أنظر صور وأشكال تفاعلية وروابط رقم 1)

وبقدر الخطر الذي يشكله استخدام صورة للتغطية على صورة أخرى، فإن الخطر الأكبر هو بتزوير الصورة نفسها لتعبر عن شيء ليست له في الواقع الحقيقي، "فالضرورة الملحة للحصول على صورة أخذت تقود إلى اختلاق صور مزورة أو اللجوء إلى الأرشيف واستخدام صوره بطريقة غير دقيقة (كما حدث حين عُرض طائرٌ معروفٌ بأنه من طيور منطقة بريتاني الفرنسية على أنه نورس من منطقة الخليج ، ضحية بقعة النفط السوداء التي تعمد حسين صدام نشرها)"[(2)].

وإذا كانت الصورة بمختلف أشكالها وسيلة للتواصل الإنساني، فهذا لا يلغي حقيقة أن الصورة لا تقول الحقيقة كاملة. فالصورة تستطيع، إن أرادت، اختيار ما ترغب قوله وإخفاء ما لا تريد قوله. كما يمكن التلاعب بالكادر داخل الصورة مثل تغيير بعض عناصر هذا الكادر أو إخفاءها أو تغيير الخلفيات أو عمق الميدان، وكل هذا يسهم في تغيير مضمون الرسالة التي تحملها هذه الصورة. (أنظر صور وأشكال تفاعلية وروابط، مثال رقم 2، كولومبيا: التلاعب الالكتروني بالصور)

وما يعطي للصورة أهميتها كونها لا تحتاج، في حالات كثيرة، إلى خبرة ومعرفة خاصة لفك رموزها فهي تتوجه إلى الجميع حاملةً إليهم مضامين معينة وعندها تحقق ما يُعرف بعمومية المعرفة. يساعد في ذلك كون الصورة لغة عالمية لا يحتاج الإنسان إلى لغة ليفهمها، مما جعل لها قاعدة عريضة من جمهور المتأثرين الذين تجمعهم لغة البصر (العين) العالمية. كل هذا يجعل من الصورة مادة إعلامية واتصالية مهمة جداً في عصرنا، عصر الصورة، حيث أصبحت الحقيقة مقترنة بها، فما تصوره الكاميرا يكون قد حدث حتى وإن لم يحدث وما لم تصوره الكاميرا لا يكون قد حدث حتى وإن حدث.

أهمية الصورة وقت الحروب

يُقِر عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو في كتابه التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول أن القنوات التلفزيونية الفضائية غدت وسائل وأدوات للضبط وللتحكم السياسي والاجتماعي في المجتمعات الراهنة. وبات واضحاً للقاصي والداني أن الصورة التلفزيونية تشكل حالياً فاعلاً رئيسياً في المعارك والحروب، بل أكثر من ذلك، فهي تعادل وربما تتفوق على كثير من الأسلحة الذكية المستخدمة في الحروب.

يتحدث نائب رئيس نقابة المصورين الصحافيين في لبنان وأستاذ مادة التصوير في كلية الإعلام في الجامعة اللبنانية عزيز طاهر عن أهمية الصورة في التأثير على الرأي العام، ويقول "أنا من قرية اسمها

حولا في جنوب لبنان، ارتكب الإسرائيليون فيها مجزرة بشعة في العام 1948 المجزرة لم تعلق في الأذهان. والسبب غياب الصورة واليوم عندما نقول قانا يتذكر جميع الناس ماذا حصل، لأن الصورة أرشفت هذه المجزرة... الصورة هي حالياً الحقيقة الصارخة والدليل الحي على الذي يجري في الحروب."[3] (أنظر الصور رقم3 و4)

"وهذا ما حدث أيضا في حرب فيتنام، فقد كشفت صور الإعلاميين الذين غطوا الحرب حقيقة (الحرب الشفافة والشرعية) التي كانت تروج لها الحكومة الأمريكية، "يقول المصور والمنتج الوثائقي روجيه بيك: (أثناء حرب فيتنام رأينا في أمريكا كما في فرنسا وغيرها من الدول الأوروبية، ردة فعل الجمهور حول مدى شرعية التدخل الأمريكي وسلوك القوات الأمريكية على الأرض، ولا نغالي إذا قلنا أن تنامي وعي الناس من خلال ما شاهدوه هو ما حرض الرأي العام للتحرك لمناهضة هذه الحرب".[4] (أنظر الصور رقم 5و6)

ومنذ ما بعد حرب فيتنام لجأت كثيرٌ من الدول والحكومات التي تدعي حرية الإعلام والفكر إلى إخضاع صور الحروب والمعارك لرقابة شديدة وصارمة. فعلت الولايات المتحدة ذلك أثناء غزو العراق عندما منعت طوال عام 2003 (أي منذ بداية إحتلال العراق) جميع وسائل الإعلام الأمريكية من نشر أي صور تتعلق بالعمليات العسكرية وتحديداً صور الجنود الأمريكيين القتلى والمصابين. وقبل ذلك عمدت الولايات المتحدة إلى استبعاد الصورة عن احتلالها لجزيرة غرينادا عام 1983، بحيث لا نجد أي صورة عن هذا الاحتلال ماعدا الصور الملتقطة والمُنتَجَة من قبل السلطات الأمريكية والتي تُظهِرُ جنودها المهذبين والأسرى الذين يُعامَلون بإنسانية مع تغييب كامل لكل ما يدل على العنف. وقامت بريطانيا بذات الفعل أثناء غزوها لجزر الفوكلاند (المالوين) عام 1982، فليس هناك صورة واحدة لأيٍ من المعارك أو المواجهات التي حصلت هناك.

والصورة أيضاً هي التي ساهمت بتغيير وجه العالم الجيوسياسي والاقتصادي، بل بتغيير حركة التاريخ، في 11 سبتمبر 2001، لحظة شاهد العالم، وعبر الصور المباشرة، صدمة وهلع المارد الأمريكي وهو يتابع تدمير وسقوط برجي التجارة العالميين في نيويورك، بكل ما يشكلانه من رمز للتفوق والهيمنة. (أنظر الصورة رقم 7 وB / 7 والروابط رقم 8 و9)

إذاً، أصبحت الصورة في عصر تكنولوجيا الاتصال والمعلومات جزءاً أصيلاً من الخطط الإستراتيجية العسكرية، وتعتبر من أهم المؤشرات والدلائل على الانتصار أو الهزيمة في المعارك العسكرية. فقد تم خوض حرب غزة عام 2008، على سبيل المثال، على جبهتين: الأولى عسكرية والثانية إعلامية، حيث قامت وسائل الإعلام المطبوعة (الصحف) والمسموعة والمرئية (شاشات التلفزيون) والإلكترونية (عبر شبكة الإنترنت) بنشر آلاف الصور التي لعبت دوراً مؤثراً في تحريك الشارع العربي والرأي العام العالمي.(أنظر الصور رقم 10 و11)

تأثير الصورة على اتخاذ القرار الدولي

كان للصور التي نشرتها وكالة أسوشييتد برس Associated Press عن مجازر (صبرا وشاتيلا) أثرها البالغ في إيقاظ الضمير العالمي– بغض النظر عن حاجز اللغة– لدرجة جعلت الجمعية العامة للأمم المتحدة تدين هذه المجزرة في شهر سبتمبر 1982، ونددت بإسرائيل وطالبت في قرارها مجلس الأمن بالتحقيق في المذبحة.(5) وهكذا يمكن لصورة واحدة أن تتسبب في أحداث وقرارات مصيرية...فقد كانت الصورة التي التقطها سائق صومالي مع طاقم صحفي بريطاني السبب الرئيس الذي اضطر الإدارة الأمريكية إلى إصدار قرارها بسحب قواتها من الصومال. وكانت الصورة تمثل عدداً كبيراً من الصوماليين وهم يمثلون بجثة جندي أمريكي في أحد أزقة مقديشو، مما كان له وقع الصدمة في كل بيت أمريكي وجعل غالبية الشعب الأمريكي تدعو إلى سحب القوات الأمريكية من الصومال دون إبطاء.(6)

الحديث عن دور الإعلام وضرورة أن يزود القارئ والمُشاهِد بصورة واضحة وخلفية دقيقة للأحداث أمر سابق لهجمات الحادي عشر من سبتمبر، لكن ما نعيشه منذ ذلك التاريخ جعل هذا الأمر أكثر إلحاحاً. لعلنا لم نشعر بقوة الصورة كما شعرنا يوم الحادي عشر من سبتمبر وفي المرحلة التي أعقبته، إذ بدا جلياً كم للصورة نفسها من قدرة على عزل الأحداث وتقديمها بمنأى عن ظروفها وأسبابها، ولعل حربي أفغانستان والعراق كانتا التجسيد الأبرز لذلك.

مجلة النيوز ويك News Week الأمريكية وفي عددها بتاريخ 19 فبراير–شباط 2002، وضعت عنواناً لغلافها هو (Terror Goes global) في إشارة إلى شبكة أسامة بن لادن، لكن تحت هذه الكلمات كانت صورة لفلسطيني يرتدي كوفية تخبئ معظم وجهه ويمسك في يده بندقية أوتوماتيكية. قد يفترض القارئ أن هذا الشاب عضو في خلية إرهابية، وهذا ما قصدت المجلة إظهاره، لكن صحفيون

غربيون آخرون كشفوا أن هذه الصورة التقطها مصور فنلندي لوكالة ناسا في الضفة الغربية. كان الشاب الذي التُقِطَت صورته يسير في جنازة صديقه الفلسطيني الذي قُتِلَ برصاص إسرائيلي ليتحول بعد ذلك على غلاف النيوز ويك إلى رمز إرهابي مرتبط بالقاعدة.(7)

الصورة والسينما..توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب

بدايةً، هناك قراءتان سينمائيتان للتاريخ:

1- قراءة ذاتية وقصيرة للتاريخ لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما التي ميزت القرن العشرين والذي اتسم بحضارة الصورة وما يهمنا في مجال الصورة والسينما هو التاريخ الذي سجلته وتسجله الكاميرا وتوثقه، أي التاريخ المصور؛ التاريخ الذي دخل دائرة التحقق البصري بعد مروره بدائرة التدوين، أي (التاريخ المصوّر).

2- قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها السينما. وهنا ستشكل السينما بكل أنواعها مادة للدراسة سواءاً كانت سينما روائية أم تسجيلية (التاريخ المُعاد كتابته وتصويره).

إن الاهتمام الشديد بالصورة وبالفيلم، وخاصة الفيلم الوثائقي، نشأ بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكن الفيلم الوثائقي – كمادة أساسها الصورة – أخذ في الوقت الحالي، ومنذ عدة عقود، يحتل مكانة استثنائية، بسبب قدرته على توثيق وحفظ وقائع الأحداث المتعلقة بحياة الناس وظروف التحوّل في المجتمعات البشرية. وأثناء الحرب العالمية الثانية، صنع الحلفاء المنتصرون بالحرب الكثير من المواد المصورة والطافحة بالدعاية والتي كان لها الفضل في تنبيه الانسانية لأهمية وخطورة التسجيل والتوثيق المصور والفيلمي. وكثيرةٌ هي الأفلام التي طرحت مواضيع الحرب العالمية الثانية التي كان لها الدور الأكبر في ازدياد أهمية الوثيقة السينمائية. فمن خلال الفيلم التسجيلي يمكن تسجيل جميع الأحداث والوقائع التي يُراد الاحتفاظ بها كمستند تاريخي. فيتم توثيقها سينمائياً بأساليب التصوير السينمائي أو تلفزيونياً بأساليب التصوير الإلكتروني. وهذه الوظيفة طبيعية يقوم بها الفيلم التسجيلي سواءً دخل هذا أم لا في تخطيط من يُعِدّون هذه الأفلام أو المواد المصورة.

وهذه الوظيفة تؤدي غرضين في غاية الأهمية... فمن خلال هذا التسجيل التاريخي الذي يحفظ لنا أحداث وواقع أية فترة زمنية بالصور الثابتة أو المتحركة يمكن للدارسين تقويم هذه الفترة للاستفادة من

خبراتها بما يخدم الحاضر والمستقبل. كما أن التسجيل يفيد كثيراً في حفظ ذاكرة الشعوب والربط بين الأجيال ونقل التراث والوصل بين الماضي والحاضر بما يساعد على عملية التطبيع والتنشئة الاجتماعية.

ولا يقتصر التصوير الفوتوغرافي على تسجيل الخطابات الدالة من النواحي الشخصية ولكن من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أيضاً، لذلك فهو، أي التصوير الفوتوغرافي، من أبرز وأهم الوسائل وأكثرها لتسجيل وتوثيق التاريخ الاجتماعي للمستقبل ولكل لأجيال القادمة.

وقد "رافق العبور إلى عام 2000 باتجاه الألفية الثالثة إصدار ملفات وبرامج موسوعية شاملة كتابية ومرئية تُذكِّر بأهم المعالم الإنسانية والمحطات العلمية التي مرت في سنين القرن العشرين المئة، وكان للصورة القابضة على اللحظات التاريخية العابرة الفضل في إزالة الأدران عن بعض مساحات النسيان"[(8)]

ولكن، في تعاملنا مع الوثائق، يجب علينا ألا نحكم على صور الماضي هذه على ضوء معلوماتنا ومعرفتنا الحالية. لأن الصور تعبّر عن الآخرين، عمن قام بالتقاطها وربما حفظها وكذلك عن الأفكار والسلوكيات التي كانت سائدة عند الناس في العصر الذي تم أخذ الصور فيه، فهي تعبّر عن وجودهم في العالم وعن علاقاتهم بالآخرين، عن حياتهم وحياة الآخرين. (أنظر الصور رقم 12 و13 وB /13 و14 و15 و16 و17 و18)

الفيلم السينمائي والإعلام الدولي

يلعب الفيلم السينمائي دوراً مهماً في حركة الإعلام الدولي ويحتل فيها مكاناً بارزاً، ويستمد أهميته في هذا المجال من الخصائص التي تميزه عن وسائل الإعلام الأخرى ومن مجمل الإمكانيات والميزات التي يتمتع بها الفيلم كوسيلة إعلام واتصال دولية، والتي ترتبط ارتباطاً متيناً بإمكانية تخطي الفيلم للحدود الوطنية للبلد المنتج وانتشاره في مناطق العالم المختلفة ووصوله إلى جماهير المشاهدين في هذه المناطق والتأثير فيهم، لاسيما وأننا نستطيع ترجمة أو دبلجة الفيلم إلى لغات مختلفة، ومن هذه الإمكانيات والميزات أيضاً:

1- أن الفيلم يصور ويقدم حياة الناس ويعرض تجاربهم سواءً من الواقع الحي أم من خيال السينمائيين من خلال موضوعات واقعية أو روائية، وهذا يساعد على الاقتناع برسالة الفيلم التي يحملها ويؤكد فاعليته ويضاعف إمكانية انتشاره وتأثيره محلياً وعالمياً.

2- أن الفيلم التسجيلي وسيط مرئي مسموع يعتمد أساساً على الصورة كوسيلة للتعبير وهي لغة يفهمها المتعلم والأمي وهي لغة عالمية.

3- الإمكانيات الفنية والتقنية في التصوير والإخراج يمنح الفيلم إمكانية أن يكون فعّالاً في تأثيره على المشاهدين أينما تواجدوا.

4- يَسْهُلْ نقل وتوصيل الفيلم السينمائي إلى أي مكان عن طريق الشركات أو الأفراد، فهو إما أن يكون مسجلاً على أسطوانات تقليدية (بونبينة- بكرة) أو على شريط فيديو، وحالياً يمكن نقله عن طريق النسخ على أقراص ممغنطة ومدمجة أو إرساله عبر شبكات الاتصال والمعلومات مثل الإنترنت.

5- يَسْهُلْ عرض الفيلم عن طريق آلات وأجهزة عرض خفيفة ومتنوعة كجهاز الفيديو وقارئ DVD أو CD أو Disk...الخ، إضافةً إلى أماكن العرض التقليدية مثل دور العرض السينمائي والمراكز والمؤسسات...الخ.

6- الفيلم السينمائي وسيط عرض جماعي وهذا يساهم في تحقيق صفة الجماهيرية له.

وتعتبر المهرجانات السينمائية من أهم المناسبات والفرص التي تُعرض فيها الأشرطة السينمائية والتي تؤكد حقيقة أن الفيلم من أفضل وسائل الإعلام والاتصال الدولي، إضافةً إلى اتفاقيات التبادل الثقافي الدولي واستثمار التلفزيونات الأجنبية والمعارض الدولية المتنوعة.

وباختصار، تعتبر الأفلام السينمائية، والتسجيلية خاصةً، وسيلة اتصال دولية بامتياز بحكم انتشارها وتوزيعها وعرضها وتأثيرها على المستوى الدولي.

الفيلم السينمائي والاتصال الحضاري والثقافي

تُعتبر السينما وسيلة من وسائل الاتصال الحضاري والثقافي. والفيلم السينمائي يعمل في هذا الاتجاه وله دور فعّال ومؤثر في نشر الثقافة العامة لمختلف فئات الشعب بمختلف أعمارهم والثقافة الخاصة للصفوة وللمتخصصين. وتمثل السينما جسور لقاء بين الشعوب ووسيلة من وسائل اتصال ثقافة أو حضارة بثقافة أخرى أياً كان مستوى الثقافة أو درجة التطور الفكري والحضاري لدى المتصِل أو المتصَل به. ومفهوم الثقافة هنا يعني البيئة العامة والشاملة لحضارةٍ من الحضارات، ويعني أيضاً أسلوب ومنهج

حياة شعب من الشعوب. وجسور اللقاء هذه يمكن أن تتجسد في السينما من خلال التعاون السينمائي بين مختلف البلدان حيث يمكن أن تلعب المؤسسات السينمائية وهيئات التلفزيون والمؤسسات الرسمية والدبلوماسية والمراكز الثقافية في البلدان الأخرى دوراً مهماً بتبادل الإنتاج السينمائي خاصة ما يتعلق بإنتاج الأفلام التسجيلية بما يساهم في الحوار الحضاري المُتَبَادَل والتعريف بهوية كل بلد وتكوين رؤية صحيحة ذات مصداقية، لدرجة أن البعض يعتبر السينما الوثائقية – كما الصورة عموماً– ركناً أساسياً من الحضارة الحديثة والفكر الراهن، ولها دور مهم في عكس روح العصر.

كما تساهم المهرجانات السينمائية – التي تتزايد كماً ونوعيةً – عاماً بعد عام في بناء جسور لقاء بين السينمائيين من جهة، وبين الشعوب بعضها ببعض من جهة ثانية بما يساهم في النهوض بالسينما وتبادل التجارب والخبرات بما يرسّخ الفكر السينمائي ويخلق اتجاهات في الحياة السينمائية، كما يساعد على اكتشاف الاتجاهات الموجودة ويتيح لنا رؤية السينمائيين لأفلام بعضهم بعضاً. لقد أصبح من الميسور لآلاف المشاهدين في الغرب، وبفضل الفيلم الإثنوجرافي، أن يتعرفوا على الثقافات الهامشية أو البعيدة. **فالفيلم الإثنوجرافي** هو عبارة عن صور ومشاهد لعادات وطقوس وسلوكيات وحركات فنية غير مألوفة وفي الغالب غريبة، وزينة وحلي للجسد وطلاء متنوع الألوان للوجه، وتقاليد لم تتغير عبر الزمن. وفي بعض الأحيان تدخل هذه الصور في موضوعات أشمل وأعم: القطب المتجمد الشمالي، الصحراء الكبرى، البلاد غير الصناعية، العالم الثالث، الرقص في أمريكا اللاتينية،...الخ. ومن الناحية التاريخية والعلمية طورت السينما الإثنوجرافية لنفسها موضوعاً هو: المجتمعات البدائية والنائية، ومنهجاً هو: السرد والوصف الموضوعي. والهدف الأسمى لذلك هو تسهيل وتيسير عملية فهم الثقافات الأخرى.

وثمة وسائل كثيرة تشارك وتساند السينما في هذا الاتصال الثقافي والحضاري، لاسيما تقنيات الاتصال الحديثة، التي تعتمد كثيراً على بث الصورة بمختلف أشكالها، مثل الإرسال التلفزيوني الفضائي الذي يتخذ في كل يوم أبعاداً وآفاقاً جديدة، وأيضاً شبكات الاتصالات والمعلومات وفي مقدمتها حالياً شبكة الإنترنت.

الصورة كرمز وكأيقونة

استمر استخدام الصورة كنوع من التأليه حتى يومنا هذا تحت مسميات أخرى، فمنذ أيام الصنم كانت تعبيراً عن الآلهة كما عند الفراعنة الذين قاموا بتمثيل آلهتهم بمنحوتات كإيزيس وغيرها، وكل عصر كان يقضي على آلهة العصر السابق ليمثل آلهته، وهو ما قام به الأقباط المسيحيون حين حطموا وسط مصر منحوتات الآلهة الفرعونية قصد تحويل معابدها إلى كنائس. "فالصورة ليست غاية في ذاتها وإنما وسيلة للتأليه والدفاع والفتنة والإشفاء والتعليم، إنها تدخل المدينة في النظام الطبيعي، والفرد في التراتبية الكونية، إنها روح العالم وتناغم الكون، باختصار فهي وسيلة حقة للبقاء على قيد الحياة".(9)

وبالرغم من سطوة الصورة الفضائية خصوصاً على الشاشات الرقمية المبهرة ، إلا أن الصورة من حيث هي تمتلك طاقة رمزية لها سطوتها في نفس المشاهد. فالكثير من معاني الولاء والحب والإعجاب والعديد من المعاني الإنسانية تتجسد في طريقة عرض الصور وتصبح إحدى المعاني الرمزية حتى في الجداريات التي يعلقها المعجبون أو الأتباع في صالات العرض، أو على الملابس وحتى في غرف النوم، للكثير من الزعماء والنجوم، والقادة. وما صورة الثائر أرنستو تشي غيفارا التي التقطها المصور الكوبي ألبيرتو كوردا دياز في الخامس عشر من آذار– مارس 1960 وانتشرت عبر العالم وعبر الاجيال إلا دليلاً على قوة نفوذ الصورة كرمز (أنظر الصورة رقم 19).

واليوم يقوم الناس والحكومات بالتعبير عن معاني الولاء والحب والإعجاب وربما التأليه بطريقة رسمية وذلك بتغيير الصورة المعلقة على الجدار عند حلول الانتخابات الرئاسية الجديدة أو زرع المئات من صور الزعيم حيثما أمكن.

الصورة والإقناع

نستطيع أن نعرّف الإقناع عبر وسائل الإعلام بأنه محاولة لعملية التأثير على الفرد المتلقي من خلال مخاطبة عقله وشعوره وإحساسه بلغة وأسلوب متوازنين يجمعان المنطق والعاطفة وذلك باستخدام أعمال إعلامية تدمج فنون وتقنيات الصورة والصوت والنص يقوم بإنتاجها فرق متخصصة ومهنية متحمسة لأفكارها ومفعمة بقوة ذاتية، وكل ذلك بهدف إيصال رسائل للمتلقي تساهم بإيجاد انطباعات قوية لديه يمكن أن تحفزه على تغيير أو تعديل أو تعزيز مواقفه وآراءه. ويمكن القول: "إن الإقناع في

أدبيات الاتصال يرتبط ببناء الرسالة وأسلوب تقديمها.. وعلى الرغم مما يشار إليه دائماً من تأثيرات لعناصر أخرى في عملية الاتصال، إلا أن الرسالة وخصائصها تظل هي المتغير الأساس والحاسم في تحقيق هدف الإقناع في الحصول على استجابات موالية.. ويُعتبر تخطيط الرسالة الإعلامية وبناؤها البداية الناجحة لزيادة التوقعات بنجاح الرسالة العملية الإقناعية"[10]

فللصورة تستثمر وظائفها المتنوعة والمتعددة من إخبار بآخر الأحداث والتطورات وترفيه وتعليم...الخ، لجذب الجمهور وبالتالي إلى إقناع الجمهور بوجهات نظر وآراء معينة.

وكل الوظائف والأهداف التي تحققها الصورة – والتي استعرضناها في فصل سابق – تؤكد مدى أهميتها في عصر سيطرت فيها الصورة على جميع شؤون وجوانب حياتنا، وبتنا نشاهدها في كل مكان، ما يستدعي منا أن نعي لغتها وأهميتها في حياتنا وفي الدفاع عن قضايانا وتعزيز انتماءنا لثقافتنا، فالصورة أبلغ من الكلمات وأكثر إقناعاً.

وبما أن الصورة قد لا تكذب فهي الأكثر قدرة على الإقناع. الإنسان لا يقتنع في الأغلب إلا بما يرى، فالصورة وسيلة للإدراك الحسي ومضمونها وسيلة للإدراك الذهني.

كل تقنيات التصوير، كما ذكرنا سابقاً، من زوايا التصوير واللقطات إلى حركة وتموضع الكاميرا، تساهم بجذب اهتمام القارئ أو المشاهد وتحريك أحاسيسه تجاه الشيء المصور وبالتالي تساعد في عملية الإقناع برسالة الصورة الثابتة والمتحركة وبالتالي بالموضوع أو بالنص المرافق للصورة.

وتلعب اللقطات وزوايا التصوير والإضاءة أيضاً دوراً في إشعار القارئ أو المشاهد بمعايشته للخبر والحدث المنشور أو المعروض مما يساهم أيضاً في عملية الإقناع. وكلما استطاع المصور إنتاج صورة مستخدماً فيها تقنيات التصوير وبأقل العناصر البصرية الممكنة وبوضوح ودون أي نوع من التشويش، قدم عملاً فنياً واتصالياً واحترافياً مقنعاً.

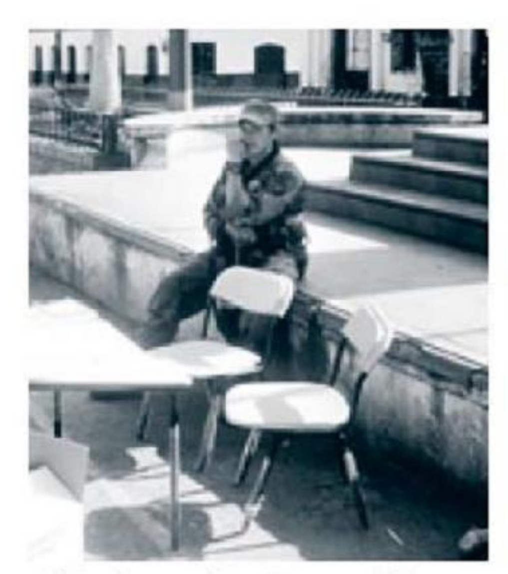
صور وأشكال تفاعلية وروابط للوحدة 11

(1)– تعرّف من خلال الموقع التالي على أشهر برامج تلفزيون الواقع والتي لعبت الصورة فيه دوراً مهماً في الترويج لأفكار مستحدثة في مجتمعات ذات ثقافات مختلفة ومتنوعة.

http://www.actionha.net/articles/10423-%D8%A3

(مثال رقم 2)– كولومبيا: التلاعب الالكتروني بالصور

أثناء الانتخابات الأخيرة في كولومبيا كان محرروا مجلة" "FARC يريدون كتابة موضوع حول حرب العصابات المسلحة في حركة"(تغيير)"Cambio الثورية وتمركزهم في أماكن التصويت للانتخابات في المناطق الواقعة تحت سيطرة المتمردين. أبلغت مصادر المجلة أن العصابات تحاول أن تروّع المواطنين حتى لا يدلوا بأصواتهم في الانتخابات. حيث أنه إذا حدث تحول وانخفاض في عدد الناخبين في هذه المناطق فذلك من شأنه أن يعزز ميزان قوى الـ FARC. كان لدى المحررين قصة جيدة. العديد من المصادر, بما فيهم شهود عيان أبلغوا عن رؤيتهم أفراد العصابات المسلحة في مناطق الاقتراع, وحيث أنه لم يكن لديهم صوراً لتؤكد القصة فقد ابتدعوا الصور اللازمة. التقطت المجلة صورة لجندي يحرس أحد صناديق الاقتراع في أحد ميادين البلدة وقاموا بإجراء بعض التعديلات الطفيفة مستخدمين تقنيات المعالجة الإلكترونية. قام الفنيون أولاً بإزالة الشارة التي تميز الجندي وتغيير القبعة, وإزالة الساعة, وإضافة شارة إلى كتفه, كل هذا لإبدال صورة الجندي برجل عصابات).




This photo of an Army soldier at a polling place digitally was altered to make the soldier to appear to be a guerrilla. His hat was changed, his watch removed and a patch was added to his shoulder.

لم تتوقف المجلة عند ذلك، ففي التلاعب الثاني, بدأ الفنيون بصورة لصندوق اقتراع في ميدان خال وكلب كسول ينام أمام الصندوق، ثم بعد ذلك أضافوا لهذا المشهد صورة اثنين مسلحين من رجال حرب العصابات, رجل وامرأة, في الغابة. قاموا بتركيب هذه الصورة على صورة الصندوق الموجود في الميدان الخالي حتى أنهم أضافوا ظلاً خلف أفراد حرب العصابات. (انظر الصورتين قبل وبعد أسفل الصفحة). في الحالة الأولى, لم تكن هناك أي دلالة في المجلة على أن الصورة قد تم تغييرها. في الحالة الثانية كان هناك علامة صغيرة تحت الصورة تدل على أنها "مونتاج صورة ".




These two unrelated photos were combined digitally to make it appear that guerrillas were guarding the ballot box. Note the shadows added behind them.

فيما عدا ذلك, لم تكن هناك تعليقات أخرى تشرح ما الذي تظهره الصور, مارتا روبت مديرة مؤسسة أنطونيو نارينيو في كولومبيا التي تساعد الصحفيين الذين يواجهون أي خطر, تقول إنه أمر شائع أن يلجأ الإعلام في بلدها إلى استخدام صور فوتوغرافية أو لقطات فيديو خداعية وبالإضافة للصور التي يتم التلاعب بها اليكترونيا فالإصدارات ومحطات التلفيزيون غالباً ما "تفبرك" للجمهور صوراً أو لقطات فيديو".

عن كتاب: **<u>أخلاقيات الصحافة الجدل العالمي</u>**, قام بجمع وتحرير هذا الكتاب باتريك بوتلر (مدير التدريب في مركز الصحفيين الدولي), حقوق الطبع والنشر لمركز الصحفيين الدولي, واشنطن دي سي, 2003, ص 46 وما بعدها.



الصورة رقم (3)



الصورة رقم (4)

مشاهد من مجزرة قانا 1996 التي ارتكبتها القوات الإسرائيلية في جنوب لبنان



الصورة رقم (5)

صورة شهيرة لهروب المدنيين وخاصة الأطفال من النابالم الأمريكي في حرب فيتنام



الصورة رقم (6)

صورة لجنود أمريكيين في حرب فيتنام



(الصورة رقم 7)

سقوط أحد ضحايا هجمات 11 أيلول من نوافذ أحد البرجين



(الصورة رقم B / 7)

هجمات 11 أيلول 2001

(8)- صور لأحداث أيلول 2001، الهجمات على برجي التجارة في نيويورك، أنظر الروابط:

http://www.ok-iraq.com/vb/showthread.php?t=116260

http://twitmail.com/email/22692723/10/%D8

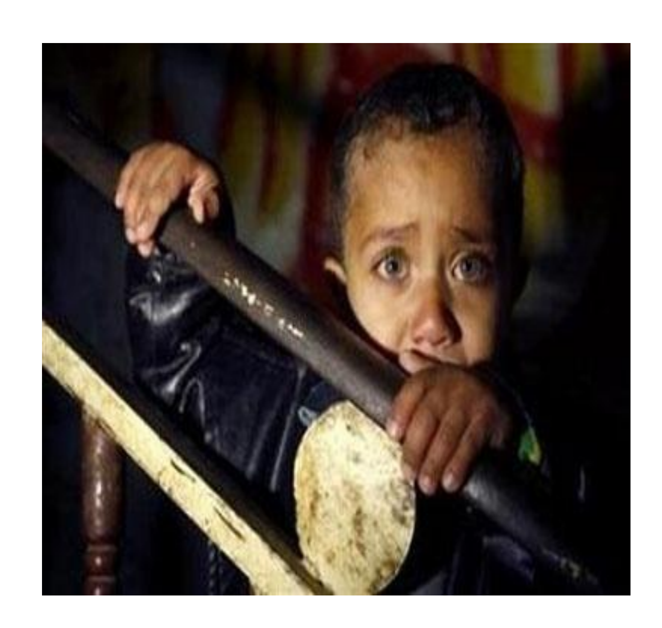
(9)- فيديو يلخص الهجمات على برجي التجارة في نيويورك على الرابط التالي:

www.social-news.net/2012/09September-11



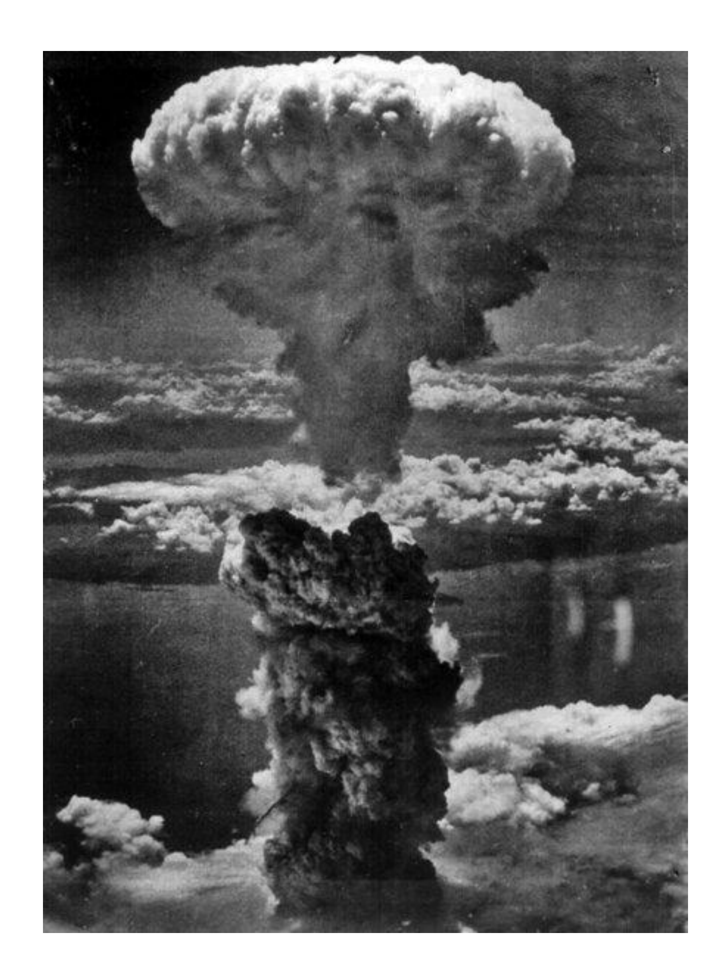
الصورة رقم (10)

الحرب على غزة 2008



الصورة رقم (11)

الحرب على غزة 2008



الصورة رقم (12)

صورة انفجار القنبلة النووية عى اليابان



الصورة رقم (13)

نموذج من صور توثق المجاعة في قارة إفريقيا



الصورة رقم (B /13)

صور توثق المجاعة في قارة إفريقيا – الصومال

للإطلاع على المزيد من الصور الصحفية الاستثنائية للمصور الصحفي Don McCullin على الرابط:

http://www.contactpressimages.com/artop/index.html



الصورة رقم (14)

صورة أشهر قبلة في التاريخ.

الممرضة الأمريكية إديث شاين، صاحبة أشهر صورة فوتوغرافية للترحيب بالجنود العائدين من الحرب في نهاية الحرب العالمية الثانية أقرأ تاريخ الصورة ومعلومات كثيرة عنها على الرابط:

http://forum.z4ar.com/f91/t150776.html



الصورة رقم (15)

شاب في الصين يقف أمام الدبابات خلال احتجاجات للاصلاحات الديمقراطية– بكين – ساحة تيان إينمن –1989

اشهر صور تاريخية في العالم

http://forum.arabia4serv.com/t20486.html#ixzz2NtmzjtSN

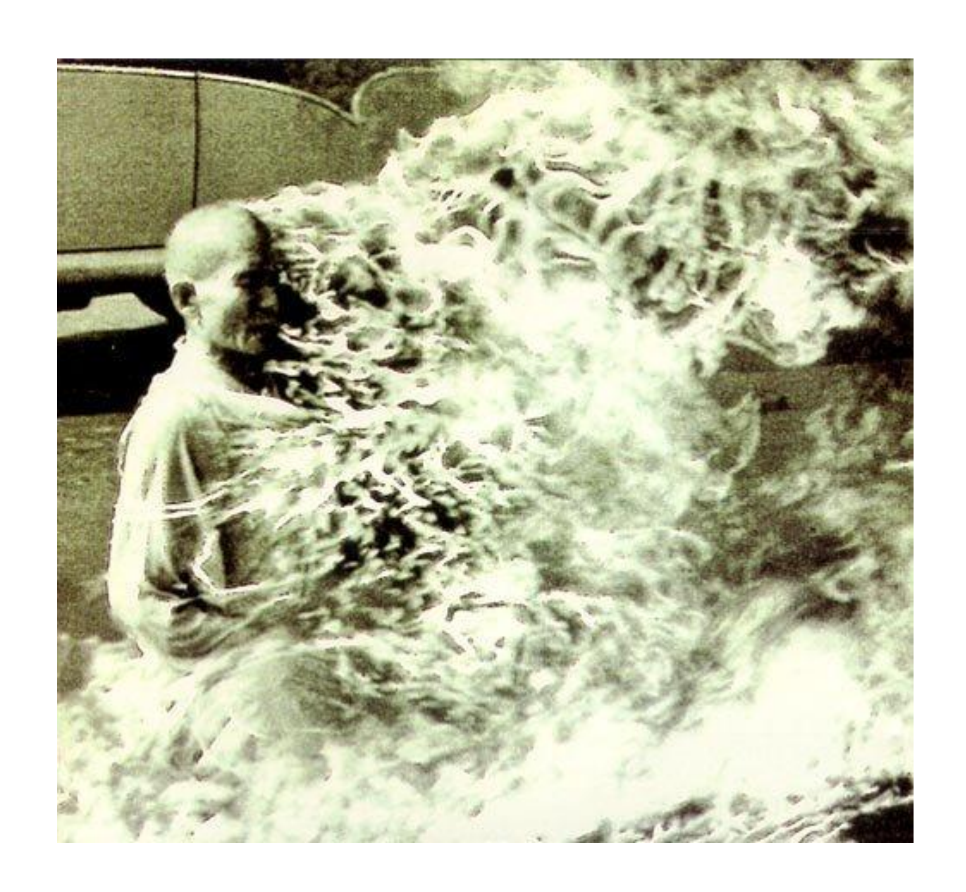


الصورة رقم (16)

شاب في الصين يقف أمام الدبابات خلال احتجاجات للاصلاحات الديمقراطية– بكين – ساحة تيان إينمن– 1989

اشهر صور تاريخية في العالم

http://forum.arabia4serv.com/t20486.html#ixzz2NtmzjtSN



الصورة رقم (17)

صورة لكاهن بوذي فيتنامي هو (ثيش كوانغ دوك) التقطت عام 1963 وهو يحرق نفسه حتى الموت تنديداً بالتعذيب الذي يتعرض له البوذيون واحتجاجاً على سياسة الحكومة والتعذيب ضد الكهنة. شاهد صوراً أخرى لنفس الواقعة على الرابط:

http://forum.arabia4serv.com/t20486.html

(18) مجموعة صور غيّرت العالم



Images_That_Changed_The_World.zip



(الصورة رقم 19)

صورة للثائر العالمي ارنستو تشي غيفارا (1928-1967) وهي أشهر صورة في التاريخ الفوتوغرافي من ناحية القولبة وإعادة الإنتاج والتفسير حيث أنها تحولت إلى رمز وأيقونة.

عناوين مفيدة في موضوع الصورة:

- اشهر صور تاريخية في العالم: http://forum.arabia4serv.com/t20486.html

- معرض الوسائط.. صور معبرة وذات دلالات: https://twitter.com/9warnaderah

- عالم الصورة المحمل بالدلالات، عن الموقع الإلكتروني: http;//www.arab-drama-net/index.php?

- http://www.fotosearch.ae

الخلاصة

تعرفنا في هذه الوحدة التعليمية كيف تصنع الصورة الواقع وتغذيه بأفكار صانع الصورة أو ناشرها، وعلى أهمية ودور الصورة الكبير وقت الأزمات والحروب، ومدى تأثيرها على اتخاذ القرارات الدولية فيما يخص المسائل والقضايا المطروحة على الصعيد الدولي.

ناهيك عن الدور بالغ الأهمية للصورة في توثيق أحداث التاريخ وحفظ ذاكرة الشعوب. من حيث مكانة صورة الفيلم السينمائي في الإعلام الدولي، ومكانتها ودورها في الاتصال الحضاري والثقافي، وفي صنع الرمز للعديد من الأشياء والشخصيات.

وانتقلنا إلى مفهوم الإقناع من خلال الصورة وربط ذلك بالمواد الإعلامية ككل، والربط المنهجي بين تقنيات التصوير (من زوايا التصوير واللقطات إلى حركة...الخ) وبين آليات الإقناع.

تمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

أولاً. يتمتع الفيلم السينمائي بعدة ميزات كوسيلة إعلام واتصال دولية:

1. أنه وسيط عرض فوري
2. يصور حياة الناس ويعرض تجاربهم من الواقع أو من خيال السينمائيين
3. يصور حياة الناس ويعرض تجاربهم من الواقع
4. صعوبة نقل الفيلم إلى أي مكان

الإجابة الصحيحة رقم 2

ثانياً. تعتبر السينما وسيلة من وسائل:

1. الإعلام
2. الاتصال الدولي
3. الاتصال الحضاري والثقافي
4. كل ما سبق صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثالثاً. ليكون الفيلم السينمائي فعالاً في تأثيره على المشاهدين أين ما كانوا، لا بد أن يمنح:

1. الإمكانيات الفنية في التصوير
2. الإمكانيات التقنية في الإخراج
3. الإمكانيات الفنية والتقنية في التصوير والإخراج
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 3

رابعاً. يقول بيير بورديو إن القنوات التلفزيونية الفضائية غدت وسائل وأدوات للضبط والتحكم:

1. الاجتماعي
2. الدولي
3. الحضاري والثقافي
4. السياسي والاجتماعي

الإجابة الصحيحة رقم 4

خامساً. إن الفيلم التسجيلي وسيط مرئي مسموع يعتمد أساساً على:

1. الصورة كوسيلة للتعبير
2. الصوت كوسيلة للتعبير
3. الإخراج
4. كل ما سبق خطأ

الإجابة الصحيحة رقم 1

سادساً. من استخدامات ووظائف الفيلم السينمائي:

1. الإعلام والإخبار
2. التوثيق
3. الدعاية السياسية
4. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

سابعاً. مَنْ يصنع الواقع في عصرنا الراهن:

1. تكنولوجيا الاتصال
2. الفيلم الوثائقي أو التسجيلي
3. القادر على صنع واستخدام الصورة

4. الاجابتان 1 و 3 صحيحتان

الإجابة الصحيحة رقم 4

ثامناً. يمكن أن تلعب دوراً مهماً في تبادل الإنتاج السينمائي بين الشعوب:

1. المراكز الثقافية
2. المؤسسات الرسمية والدبلوماسية
3. المؤسسات السينمائية وهيئات التلفزيون
4. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

تاسعاً. إن الإقناع في أدبيات الاتصال يرتبط:

1. بتخطيط الرسالة الإعلامية
2. ببناء الرسالة الإعلامية
3. بأسلوب تقديم الرسالة الإعلامية
4. كل ما ذكر صحيح

الإجابة الصحيحة رقم 4

عاشراً. يُعرّف الإقناع عبر وسائل الإعلام بأنه:

1. محاولة لعملية التأثير على الفرد
2. محاولة لمخاطبة عقل الفرد ومشاعره
3. محاولة لعملية التأثير على المتلقي
4. محاولة لمخاطبة الفرد بلغة وأسلوب متوازنين

الإجابة الصحيحة رقم 3

المراجع

(1)- ايناسيو رامونه، **الصورة وطغيان الاتصال**، ترجمة نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2009، ص 106.

(2)- المرجع السابق، ص 39.

(3)- جريدة الشرق الأوسط السعودية، عن موقع:
www.aawsat.com/details.asp?section=37&article=377777

(4)- ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2002، ص115.

(5) محمد نبهان سويلم، **التصوير الإعلامي**، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1985، ص 65.

(6) شريف درويش اللبّان، **تكنولوجيا النشر الصحفي، الاتجاهات الحديثة**، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2001،1، ص 60-61.

(7) عاطف حميدي، **العمل الإذاعي والتلفزيوني، مفاتيح النجاح وأسرار الإبداع**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، أبو ظبي ، ط1، 2004، ص 251.

(8)- عبد الرحمن مهنا، **موهبة القبض على اللحظات العابرة** ، الشرق الأوسط، العدد 7703 ، الجمعة 1999/12/31، ص 12

(9)- ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها**، مرجع سابق، ص 25.

(10) - محمد عبد الحميد، **نظريات الإعلام واتجاهات التأثير**، عالم الكتب، القاهرة، 2000 ، ط2، ص321.